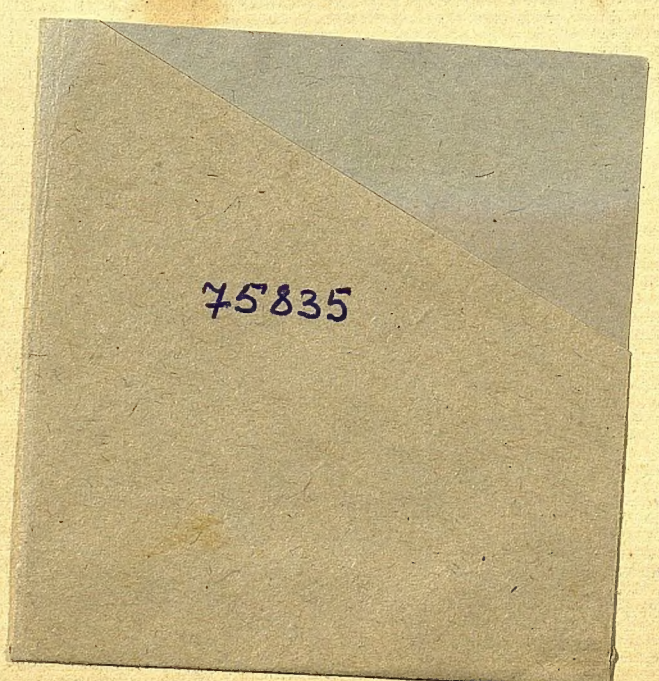
78с1
С32

СѢРОВЫ,

АЛЕКСАНДРЪ НИКОЛАЕВИЧЪ
И
ВАЛЕНТИНЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ

Воспоминания
В. С. Сѣровой

ИЗД. „ШИПОВНИКЪ"
СПБ. 1914


75835

3

78C1
C32

ПРОВ:59

СѢРОВЫ,

АЛЕКСАНДРЪ НИКОЛАЕВИЧЪ

И

ВАЛЕНТИНЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ

75835

Воспоминанія

В. С. СѢРОВОЙ

Съ приложеніемъ
избранныхъ статей
А. Н. Сѣрова и десяти
иллюстрацій.

ИЗД. „ШИПОВНИКЪ“
СПБ. 1914

87

Типографія „Двигатель“, Казначейская, 6.

БЕЛГОРОДСКАЯ
Областная
БИБЛИОТЕКА

КНИЖНЫЙ МАГАЗИНЪ
Т-ВА М. О. ВОЛЬФЪ
С.ПЕТЕРБУРГЪ и МОСКВА

Из книг Евг. Стасова
Чл.-д.-П-д. 1922. Июнь

АЛЕКСАНДРЪ НИКОЛАЕВИЧЪ СѢРОВЪ

ПРАЗДНИКИ И БУДНИ ВЪ НАШЕЙ СОВМѢСТНОЙ ЖИЗНИ

78C1 25

I.

ПЕРВАЯ МОЯ ВСТРѢЧА СЪ СѢРОВЫМЪ ВЪ 1863 ГОДУ.

— Да покажите же мнѣ, гдѣ Сѣровъ!?—воскликнула я, высовываясь изъ райка какъ можно болѣе впередъ, чтобы видѣть раскланивающагося композитора, послѣ 4-го дѣйствія «Юдиѳи», въ Маріинскомъ театрѣ.

— Вонъ же: маленькій, сѣдой, взъерошенный,—указала мнѣ пріятельница моя.

Какъ я ни силилась разобрать черты лица автора оперы «Юдиѳь», которая меня потрясла до мозга костей,—я этого не могла.

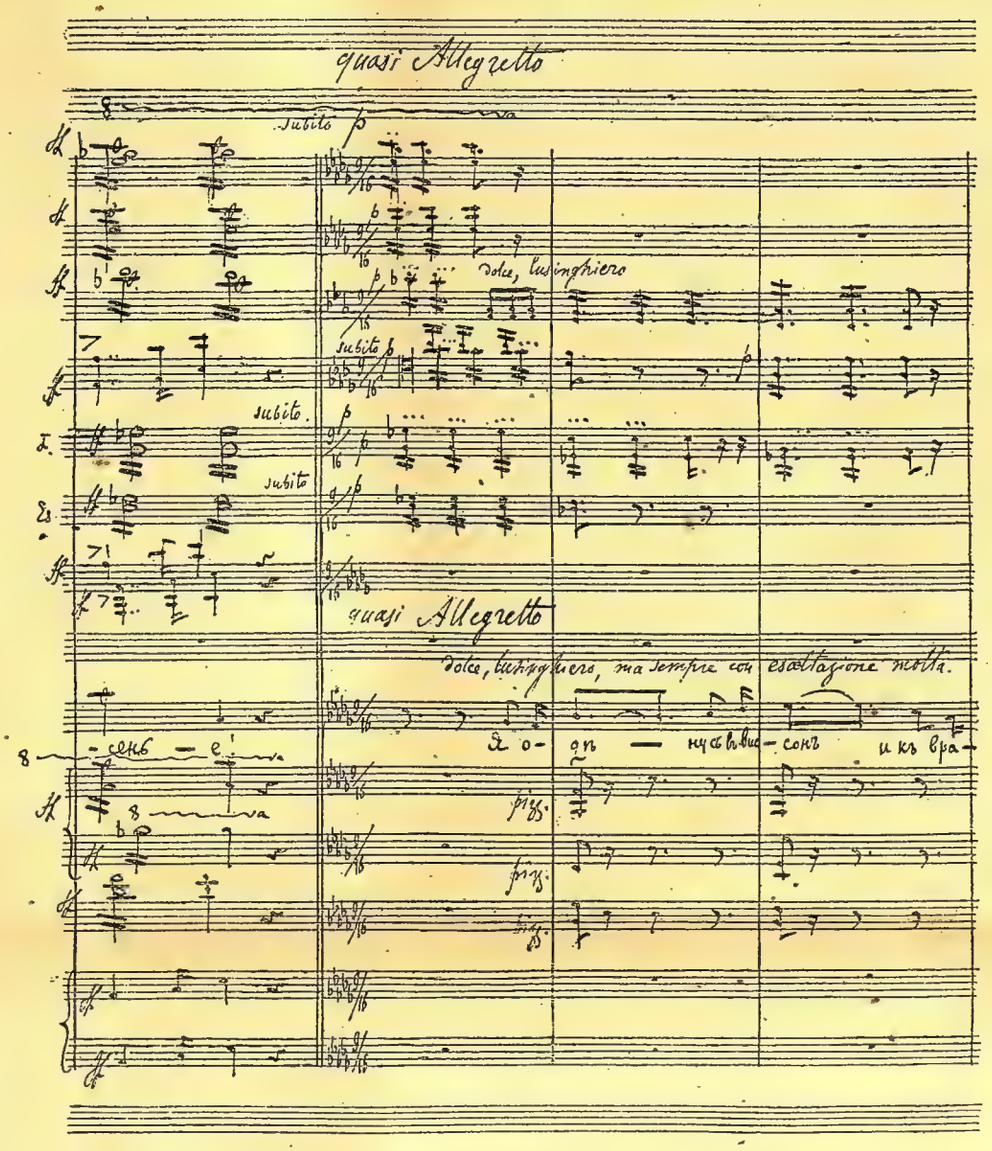
Большая голова на маленькомъ коротенькомъ тѣльцѣ—вотъ все, что я усмотрѣла съ высоты галлереи, и глубоко скорбѣла о томъ, что не могу видѣть лица композитора.

Сѣровъ былъ въ то время одной изъ самыхъ интересныхъ личностей въ области искусства. О немъ слава разнеслась по всей Россіи изъ-за его замѣчательныхъ критическихъ статей. Необъятная эрудиція, блестящій слогъ, истинное вдохновеніе, критическій талантъ, остроуміе, подчасъ злая насмѣшка, умѣніе заинтересовывать музыкальными вопросами людей, равнодушныхъ къ этому искусству, а главное, ж и з н ь, прорывавшаяся бурнымъ потокомъ во всемъ, въ чемъ только Сѣровъ принималъ участіе,—все это создало ему тогда большой кругъ читателей и почитателей. Жизненность его проявлялась въ критическихъ статьяхъ: то мелкими блестками брошенныхъ какъ бы вскользь талантливыхъ фразъ, то ѣдкимъ сатирическимъ взмахомъ всеуничтожающаго грознаго бича, то мѣткой, тонкой оцѣнкой критикуемой личности, то характерной бранью, которой подвергались нерѣдко наши соотечественники, то, наконецъ, паѳосомъ и фанатической проповѣдью того, во что онъ вѣровалъ. Въ описываемое мною время онъ писалъ статью о «Нибелунгахъ». Съ обычнымъ своимъ мастерствомъ Сѣровъ ярко, горячо проповѣдывалъ школу вагнеріанства, только что начинавшаго

возникать въ Европѣ. Личная дружба съ Вагнеромъ, тонкое пониманіе вагнеровской техники, оперныя задачи, занимавшія въ то время всѣхъ съ жгучимъ интересомъ и Вагнеромъ разрѣшенныя блестяще, съ силою геніальнаго бойца,—все это вдохновило Сѣрова, и изъ-подъ его пера такъ и хлынули новыя, смѣлыя мысли, послышалась разжигающая рѣчь и страстный протестъ противъ рутины. Общество зачитывалось его статьями и считало Сѣрова исключительно критическимъ талантомъ; поэтому долго не хотѣли вѣрить его композиторскому дару, приписывая его у ч е н о с т и глубокій эффектъ, производимый оперою «Юдиѳь». Вліяніе его статей было такъ интенсивно, что нѣсколько молодыхъ людей намѣривались бросить консерваторію, чтобы итти по начерченному Сѣровымъ пути для музыкальнаго развитія,—пути, на которомъ онъ самъ себя воспиталъ. Вслѣдствіе этого распустили злостную сплетню, будто онъ поселился противъ зданія консерваторіи для того, чтобы переманивать къ себѣ всѣхъ отверженцевъ.

Популярность Сѣровъ пріобрѣлъ также изъ-за своего злого язычка; его сильно побаивались, потому что онъ, бывало, иногда такъ мѣтко сострitъ, что публика съ быстротой молніи передавала его mots въ партеръ, а потомъ они разносились по Петербургу съ особеннымъ наслажденіемъ. Его шутливыя изреченія относительно бароновъ, что у всякаго есть своя фантазія, только у барона N. N. (автора исполняемой пьесы) ея нѣтъ, а также о реальномъ дѣйствіи симфоніи «Океанъ», вызвавшей у него морскую болѣзнь, и проч. и проч., передавались изъ устъ въ уста. Столкновеніе Сѣрова съ Лазаревымъ было въ то время самой пикантной nouvelle du jour. О немъ нельзя здѣсь не упомянуть. Въ Петербургѣ, въ Дворянскомъ Собраніи, назначенъ былъ концертъ нѣкоего Лазарева, «абиссинскаго маэстро», съ напечатанными афишами, въ которыхъ были объявлены сочиненія концертанта для с р а в н е н і я с ъ Б е т х о в е н о м ъ. По словамъ очевидцевъ, онъ былъ наружности необычайной: краснаго, мѣднаго цвѣта лицо (впрочемъ, не напоминавшаго загара отъ палящихъ лучей тропическаго солнца), уши съ серьгами необычайныхъ размѣровъ, глаза пропадали въ неясныхъ очертаніяхъ лица, прическа, опять-таки по словамъ очевидцевъ, лакейски прилизанная, одежда, напоминавшая не то ливрею придворныхъ лакеевъ, не то швейцарскихъ поселянъ, жилетъ—увѣрялъ Сѣровъ—доходилъ до колѣнъ и проч. и проч. Вотъ какой субъектъ предсталъ съ дирижерской палочкой передъ петербургской публикой. Сѣровъ сидѣлъ въ первомъ ряду, разъяренный и негодующій... Начался концертъ вокальнымъ произведеніемъ, какъ разъ со слова: pieta. Первый слогъ р і приходилось пѣть на самомъ высокомъ mi-bemol, которое развѣ только Патти можетъ взять безъ затрудненія. Увѣряютъ, что публика

Юдифь. — А. Н. Серова



ОТРЫВОКЪ ИЗЪ II-го ДѢЙСТВІЯ ОПЕРЫ „ЮДИѲЬ“.

прыснула со смѣху, видя усилія маэстро, какъ тотъ своимъ широкимъ взмахомъ дирижерскаго жезла старался выжать эту ноту изъ сдавленныхъ гортаней хористокъ, но... вотще были его старанія: хоръ молчалъ и давился! Говорятъ, музыканты играли что имъ въ голову приходило, не обращая вниманія на ноты. Кое-какъ прошелъ первый номеръ. Очередь пришла исполнять замысловатую симфонію, долженствовавшую соперничать съ Бетховеномъ; уже музыканты берутся за инструменты, дирижеръ даетъ знакъ палочкой, уже должны раздаться небывалые звуки... какъ вдругъ въ публикѣ слышится движеніе, шопотъ, совершается нѣчто необычайное! Въ первомъ ряду на кресло вскакиваетъ маленькій человѣчекъ, останавливаетъ жестомъ оркестръ и, окидывая публику сверкающимъ взглядомъ, восклицаетъ: «Я протестую во имя святости искусства противъ профанаціи Бетховена! Подобной насмѣшки надъ геніальнымъ творцомъ не допуститъ ни одно благоустроенное общество, и абиссинскаго маэстро слѣдуетъ закидать гнилымъ картофелемъ или чѣмъ попало!» Слова сопровождались дѣйствіемъ: схвативъ подушку съ кресла, Сѣровъ швырнулъ ее въ озадаченнаго маэстро. Концертъ прекратился. Сѣрова арестовали... Государю передали о происшедшемъ скандалѣ; онъ отнесся къ выходкѣ Сѣрова, какъ къ артистическому увлеченію, и приказалъ только дать ему отеческое внушеніе. Ему не замедлили его дать въ формѣ отправки на гауптвахту. Тамъ авторъ «Юдиѳи» отсидѣлъ свои двѣ недѣли. Дамы привозили ему конфеты, общество получило пикантный анекдотъ для передачи другъ другу съ варіантами. Лазареву запретили въ Россіи давать концерты.

Кромѣ всѣхъ вышеупомянутыхъ, у Сѣрова былъ еще одинъ замѣчательный талантъ. Онъ импровизировалъ свои публичныя лекціи. Насчетъ нихъ даже враги его жаловались, что онъ ихъ привораживалъ своимъ краснорѣчіемъ, словно чарующая сирена.

Цѣлый переворотъ произвѣло въ музыкальномъ мірѣ ученіе Сѣрова о непризнаваніи музыкальныхъ правилъ, не основанныхъ на научныхъ началахъ. Если всѣ эти разнородные таланты Сѣрова приковывали къ нему вниманіе образованнѣйшаго слоя общества, пусть же читатель себѣ представитъ, какое обаяніе, какой интересъ связанъ былъ съ его именемъ для только что изгнанной изъ пансіона за свободомысліе дѣвицы лѣтъ шестнадцати, страстно любившей музыку, съ неимовѣрнымъ энтузіазмомъ въ душѣ и съ горячей, нѣсколько экзальтированной головой! Немудрено, что моей idée-fixe стало неистовое желаніе познакомиться съ тѣмъ, который представлялся моему воображенію героемъ и геніемъ. Я не пропускала случая собирать о немъ свѣдѣнія какъ о человѣкѣ. Мнѣнія и слухи ходили самые разнокалиберные: поговаривали, что онъ остроумный, себя-

любивый, хвастливый, чудно́й, оригиналъ, злой, двуличный!... Его рѣдкая ученость признавалась всѣми единодушно. Одинъ только молодой музыкантъ, Славинскій, посѣщавшій его неоднократно, отзывался о немъ съ любовью и энтузіазмомъ, хотя ярко охарактеризовать его также не сумѣлъ. Къ Славинскому я буквально приставала, чтобы онъ меня познакомилъ съ Сѣровымъ; но тотъ почему-то все откладывалъ исполнить мое завѣтное желаніе. Одинъ случай, наконецъ, помогъ мнѣ его осуществить. Разъ, прогуливаясь въ консерваторіи по рекреаціонному залу, я громко, запальчиво выразила свой протестъ противъ консерваторскаго ученія, утверждая, что вступаешь туда съ горячимъ стремленіемъ проникнуть во всѣ таинства излюбленнаго искусства, и въ результатѣ чувствуешь, что начинаешь его ненавидѣть.

— И хоть бы кто-нибудь понялъ, чего я хочу, и сочувствовалъ мнѣ!

— А вотъ тамъ живетъ человѣкъ, который вамъ очень будетъ сочувствовать,—иронически замѣтилъ одинъ ученикъ, указывая на балконъ сѣровской квартиры.

— Какъ же къ нему проникнуть?—спросила я, какъ бы не замѣчая его іроніи.

— Очень просто; я къ нему проникъ, запасшись большой дозой лести; совѣтую и вамъ запастись этимъ же самымъ снадобьемъ, навѣрное будете у него желанной гостьей, а ужъ сочувствовать онъ вамъ будетъ, не сомнѣвайтесь!

Какъ ни возмутило меня нахальство нечаяннаго моего совѣтчика, я все-таки не пропустила мимо ушей высказанное имъ, и рѣшила на слѣдующее утро отправиться къ Сѣрову, написавъ предварительно Славинскому письмо съ предупрежденіемъ, что если онъ не захочетъ меня сопровождать къ Сѣрову, то я одна отправлюсь къ нему. Въ назначенный мною день я ждала отвѣта съ замираніемъ сердечнымъ. Славинскій принесъ его, наконецъ, сообщивъ мнѣ, что Сѣровъ ждетъ насъ въ 10 часовъ утра слѣдующаго дня.

Насталъ давно ожидаемый моментъ! Бьетъ 10 часовъ... Отправляюсь... подхожу къ сѣровскому подъѣзду... Славинскій уже ждетъ меня.

Сначала онъ одинъ вошелъ, потомъ подозвалъ меня. Войдя, я увидѣла свѣтлую, большую комнату съ тѣмъ историческимъ балкономъ, который якобы служилъ для вышеупомянутаго «сманиванія» къ себѣ учениковъ консерваторіи. Часть комнаты была отгорожена огромными библіотечными шкафами, за которыми стоялъ низенькій диванъ, замѣнявшій, повидимому, постель. Органъ, рояль, скрипка и ноты... нотъ—цѣлое море! Комната была такъ велика, что я сначала не разсмотрѣла маленькаго

человѣка, одѣтаго въ сѣрое; и самъ онъ мнѣ показался весь сѣрымъ, длинные волосы были также сѣрые. Тихой, мягкой поступью подошелъ онъ ко мнѣ (подходилъ онъ не торопясь); прочитавъ, вѣроятно, на моемъ лицѣ смущеніе, онъ улыбнулся мнѣ привѣтливо (губы были очень тонки, нѣсколько сжаты, ротъ весьма большого разрѣза), голова была закинута назадъ, глаза, маленькіе, полные жизни, блеска, огня и ума, были уставлены на меня. Я же находилась въ полномъ недоумѣніи: старый или молодой человѣкъ стоитъ передо мной? Хотя сѣдой и съ замѣтной лысиной, но съ физіономіей оживленной, съ неуловимо быстрыми движеніями, съ голосомъ необычайно пріятнаго тембра, онъ производилъ впечатлѣніе юное, свѣжее. Сказавъ что-то Славинскому, онъ засмѣялся; смѣхъ его былъ заразительно веселый. Онъ взялъ меня за обѣ руки и усадилъ на диванъ. Улыбаясь своею игривой усмѣшкой, которую многіе принимали за злую, онъ спросилъ:

— Ну-съ, о чемъ же мы съ вами поведемъ бесѣду?

Я только что прочла книгу объ «отношеніи искусства къ дѣйствительности» [1]) и очень была озадачена вычитанными мною теоріями, которыхъ не умѣла распутать въ своей незрѣлой головѣ. Вздумалось мнѣ внезапно брякнуть:

— Какъ сдѣлать, чтобъ музыка была полезна?

Сѣровъ лукаво посмотрѣлъ на меня, зная отлично, откуда вѣтеръ дуетъ. Съ напускной серьезностью отвѣтилъ онъ мнѣ:

— На биржѣ пеньку продавать!

Мы дружно захохотали.

— Вы піанистка?—спросилъ онъ.

— Да, играю!—отвѣтила я.

— Сыграйте намъ что-нибудь; Славинскій мнѣ говорилъ, что вы Баха любите.

— Это мой любимый композиторъ.

— О-го! Это лучшая рекомендація вашего вкуса. Ну-съ, мы слушаемъ!

Я сыграла фугу наизусть, вложила всю душу въ нее, такъ какъ хотѣлось хоть нѣсколько подняться въ глазахъ великаго мастера послѣ моего нелѣпаго дебюта по части салонныхъ разговоровъ. Сыгравъ ее, я обернулась и поражена была выраженіемъ его лица: онъ сидѣлъ серьезный, задумчивый. Особенно задушевнымъ голосомъ тихо, какъ бы нечаянно, проронилъ онъ слова:

— Такъ молода и ужъ такъ много пережила!—Чутокъ былъ Сѣ-

---

[1]) Чернышевскаго.

ровъ.—Сыграемте на органѣ четырехручную фугу Баха, онъ—и мой любимый композиторъ. Въ этомъ мы съ вами сходимся, какъ видите.

Мы заиграли стройно, какъ бы—одинъ человѣкъ: обаятельный тембръ органа, игра съ Сѣровымъ неимовѣрно воодушевили меня. Мы сыграли нѣсколько фугъ подрядъ. Славинскій простился и ушелъ. По его уходѣ я почувствовала такую потребность излить свою душу передъ Сѣровымъ, что разсказала ему обо всѣхъ своихъ горестяхъ: неудовлетворенности въ консерваторіи, о моемъ желаніи художественно воспитать себя и т. д. Сѣровъ выслушалъ все внимательно и спросилъ:

— Развѣ у васъ есть композиторскія способности?

— Не знаю, я писать не умѣю, а импровизировать могу.

Онъ заставилъ меня импровизировать при немъ; я до тѣхъ поръ ни передъ кѣмъ не рѣшалась этого дѣлать, но его доброе отношеніе внушило мнѣ полное довѣріе, и робость пропадала сама собой.

— Жаль, что вы не мальчикъ!

Вотъ все, что онъ сказалъ.

— А почему дѣвушкѣ нельзя быть композиторомъ?—спросила я не безъ робости.

— Какъ вамъ сказать? Мужчинѣ—и то трудно пробиться. Надо много энергіи (этого у васъ, кажется, хватитъ), надо много общаго образованія, музыкальнаго техническаго умѣнія. Еще вотъ что меня смущаетъ: женщины-исполнительницы наравнѣ съ мужчинами развиваютъ свои таланты, но какъ художники-созидатели онѣ просто никуда не годны. Въ живописи вѣчно сидятъ на цвѣточкахъ и птичкахъ; въ музыкѣ же романсикъ и фортепіанная пьеска подозрительнаго свойства истощаютъ все ихъ творчество. Впрочемъ, не стану васъ обезкураживать. Сколько могу, постараюсь реализовать ваши добрыя намѣренія, но прежде всего нужно в с п а х а т ь м о з г и, много думать, читать... Возьмемъ 9-ю симфонію Бетховена. Вотъ текстъ Шиллера: An die Freude... Прочтите стихотвореніе. Вы его поняли? Впрочемъ, вы соціальныя книжки читаете,—добавилъ онъ, улыбаясь,—вы должны понимать подобныя идеи. Давайте играть. Обратите вниманіе на тему р а д о с т и: она пробивается издали, какъ будто изъ-за розоваго облачка; разсѣкаетъ тьму туманнаго броженія неустановившихся силъ, находившихся въ полномъ невѣдѣніи и первобытной безсознательности. Какъ успокаиваетъ, какъ нѣжитъ эта тема взволнованное, удрученное чувство: она служитъ провозвѣстницей болѣе свѣтлыхъ, болѣе блаженныхъ временъ, хоть и въ далекомъ будущемъ! Перейдемъ ко второй части. Тутъ мы становимся очевидцами дикой, необузданной человѣческой оргіи; какъ ни странно, но тема р а д о с т и именно въ изображеніи этой оргіи имѣетъ совершенно русскій пошибъ. Какой жизненностью, какой трепетной, захва-

тывающей дыханіе силой пульсируетъ кровь въ этомъ мощномъ, пробудившемся организмѣ, не умѣющемъ еще управлять своими жгучими страстями, некультивированными инстинктами! Въ 3-й части симфоніи прислушайтесь къ темѣ радости,—какъ она насквозь пронизываетъ эту тончайшую ткань религіозно-мистическаго момента, изображеннаго въ музыкѣ съ глубокой, потрясающей силой и вмѣстѣ съ трогательной простотой молящагося младенца; но младенецъ этотъ—вся вселенная, все то человѣчество, которое бродило въ невѣдѣніи съ почти призрачнымъ предчувствіемъ высшей радости; теперь же оно погружено въ животворящую, просвѣтленную вѣру и въ религіозный энтузіазмъ. Но тутъ мы дошли до 4-й части, гдѣ колоссу Бетховена тѣсно становится въ рамкахъ симфонической формы, и онъ (неслыханная дерзость въ глазахъ его современниковъ!) прибѣгаетъ къ слову: «не эти звуки, братья!»—вырывается какъ бы невольно изъ его наболѣвшей груди, и геніальнымъ окликомъ онъ сзываетъ всѣхъ къ братскому поцѣлую во всеобъемлющія объятія примиреннаго человѣчества. Тутъ тема радости доходитъ до своего апогея! Это геніальнѣйшее изъ геніальныхъ примѣненій однотематичности музыкальнаго произведенія.

Я не помню въ точности всѣхъ словъ, которыми Сѣровъ иллюстрировалъ свою излюбленную симфонію, но смыслъ его толкованія запечатлѣлся навсегда въ моей памяти, и не забыть мнѣ никогда ни пылающаго взора, сопровождавшаго вдохновенную рѣчь, ни восторженнаго выраженія его классическаго лица! Весь онъ былъ не «отъ міра сего»: казалось, онъ всецѣло переживалъ тѣ періоды, о которыхъ только что повѣствовалъ.

— Ознакомившись съ идеей, обратите вниманіе на форму. Какъ она цѣльна, какъ органически срослась съ каждой наименьшей идейной подробностью и съ мельчайшей клѣточкой техническаго организма. Все симметрично, все законно, ненарушимо, какъ вообще все въ природѣ.

На роялѣ вдругъ очутился «Тассо» Листа и масса другихъ произведеній. Сѣровъ постоянно бѣгалъ то къ шкафу, то къ бюро, то къ полкамъ и вытаскивалъ то книги, то фотографіи, то ноты; съ быстротою молніи все это приносилось и просматривалось. Ознакомивши меня à vol d'oiseau съ общей структурой сонатной и симфонической формы, показавъ мнѣ оркестровую партитуру, онъ далъ нѣсколько указаній, какъ приступить къ чтенію ея.

— Когда будемъ вмѣстѣ въ концерты ходить, вы быстро усвоите себѣ колоритъ каждаго инструмента, а теперь переселимся въ Италію!— воскликнулъ онъ, положивъ «Тассо» на пультъ.

Какъ бы мановеніемъ заколдованнаго жезла Сѣровъ умѣлъ картинной, образной рѣчью перенести своего слушателя въ любую ситуацію. Пальцамъ оставалось только подчиняться чувству, мѣнявшемуся по камертону сѣров-

скаго внутренняго настроенія. Мигомъ очутились мы въ бальной залѣ; послышались стоны измученнаго, несчастнаго, великаго поэта, терзанія души его, безуміе и апоѳеозъ въ могучихъ, блестящихъ звукахъ листовскаго сочиненія.

Мы съ Сѣровымъ до того забылись въ нашихъ музыкальныхъ экскурсіяхъ по разнымъ поэтическимъ оазисамъ, что не замѣтили, какъ прошелъ день. Около 5 часовъ явилась дѣвушка съ докладомъ, что портной прислалъ шубу. Сѣровъ какъ ребенокъ обрадовался ей; притащилъ шубу, началъ мнѣ ее расхваливать, закутался въ нее и пренаивно спросилъ меня, прищелкнувъ комически языкомъ:

— А что, вѣдь, хороша?

Разомъ отошло отъ меня чувство благоговѣнія передъ ученымъ маэстро; я даже рѣшилась шутя спросить его, обѣдаетъ ли онъ когда-нибудь, или питается исключительно музыкой?

Случается, и обѣдаю,—отвѣтилъ онъ, смѣясь,—а мы съ вами совсѣмъ омузыканились и объ ѣдѣ забыли. Вы голодны?—спросилъ онъ участливо.

— Да, немножко,—отвѣтила я, конфузясь.

— Ахъ, у меня ничего дома не припасено! Какъ не пожалѣть, что вы не мальчикъ: мы бы пошли съ вами въ мой ресторанчикъ, и я вамъ еще многое успѣлъ бы передать...—Сѣровъ снялъ шубу и снова залюбовался ею.—А, вѣдь, это первая моя порядочная шуба!—увѣрялъ онъ.—До «Юдиѳи» я все ходилъ въ какомъ-то тряпьѣ. Вѣдь, только благодаря этой благородной еврейкѣ я могу за границу поѣхать и экипироваться. Мнѣ хоть никакихъ благъ земныхъ не нужно, а все-таки пріятно.

— Скажите, Александръ Николаевичъ,—дерзнула я спросить,—вѣдь, должно себя чувствовать удивительно хорошо, когда оперу сочинишь и вдругъ ее увидишь на сценѣ?

— Да, пріятно!—сказалъ онъ, прищурясь глядя въ даль, закинувъ назадъ голову, ротъ крѣпко сжавъ и еле улыбаясь.—Да, пріятно!—повторилъ онъ.—Только... я, вѣдь, нечаянно написалъ свою оперу.

— Какъ нечаянно!—воскликнула я.—Я думала, что оперу пишутъ, приготовляясь чуть не всю жизнь къ этому сложному дѣлу.

— Меня очень обозлила вотъ эта синагога,—промолвилъ онъ, указывая на сосѣднее зданіе (Сѣровъ прозвалъ синагогой консерваторію, такъ какъ преподаватели почти всѣ были еврейскаго происхожденія).—Ни одного русскаго не пригласили, зная очень хорошо, что русскіе не хуже ихъ образованы. Я же не попалъ оттого, что я только критики пишу; поэтому поусомнились въ моихъ музыкальныхъ способностяхъ. Ну, я вотъ разозлился и показалъ имъ, что писать я и оперы умѣю. Положимъ, я о собирался приступить къ оперному дѣлу, да все чего-то нехватало.

Одну написалъ, «Майская ночь», да пріятель мой ее забраковалъ; я, не долго думая, бросилъ ее въ печь. Другія все также не вытанцовывались. Эта, кажется, ничего?—спросилъ онъ, лукаво глядя на меня.—Надо вамъ сказать, что я суевѣренъ и многое въ своей жизни приписываю слѣпой судьбѣ. Какъ-то крысы проѣли декорацію «Громобоя» (опера Верстовскаго). Почему-то нужно было ставить непремѣнно новую оперу, а «Громобоя» возобновить уже нельзя было. Тогда капельмейстеръ Лядовъ вздумалъ обратиться ко мнѣ съ запросомъ: «можно ли разучить мою оперу въ этотъ сезонъ, не трудна ли она, декораціи не будутъ ли очень сложныя?» Получивъ отъ меня благопріятные отвѣты, онъ принялъ мою оперу и началъ ее разучивать. Одна еще была заковыка: некому было пѣть Олоферна. Вдругъ ко мнѣ является юноша со свирѣпой физіономіей. Преталантливѣйшая шельма этотъ Саріотти!! Голосъ у него заключалъ въ себѣ всего пять нотъ, а владѣлъ онъ имъ такъ, что казалось—у него богатѣйшій баритонъ. Я ему сыгралъ партію Олоферна; онъ пришелъ въ неистовство: «Дайте мнѣ эту самую Олоферну, я вамъ сыграю его такъ, что всѣмъ тошнехонько будетъ». Заладилъ онъ ко мнѣ ходить каждый день въ семь часовъ утра; нотъ не знаетъ, такъ съ голоса и выучилъ эту партію. Вы его видѣли, что это за звѣрь былъ—огонь! Дорогое времечко было! А «одалисочка» у меня какая прелестная, не правда ли? Танцовщица знатная. А сначала, вѣдь, были съ ней исторіи...

Сѣровъ взглянулъ на меня искоса, вѣроятно, снова пожалѣлъ, что я не мальчикъ, и замолчалъ.

— Какая же исторія?—спросила я, приписывая его молчаніе случайности.

— Да не соглашалась ни за что мазаться чернымъ гримомъ. «Я, господинъ Сѣровъ, только тогда соглашусь краситься, если вы меня поцѣлуете».—Перефразируя слова танцовщицы, онъ ихъ говорилъ на высокихъ тонахъ, имитируя пискливый женскій голосъ.—Пришлось поцѣловать при всей труппѣ, а хорошенькая была!

Меня нѣсколько покоробило отъ его словъ: я еще театральнаго міра не знала, и понятіе объ «авторахъ» было такое возвышенное... Но долго мнѣ не пришлось предаваться размышленіямъ о профанаціи авторскаго величія; Сѣровъ зашагалъ, облаченный въ новую шубу, по комнатѣ, выкинувъ на ходу даже какое-то забавное па ножкой. Онъ мнѣ показался такимъ наивнымъ ребенкомъ, несмотря на его сѣдину; его радость по случаю новой шубы была такъ искренна, что я пришла въ умиленіе отъ его дѣтски-простой души и забыла о пробѣжавшей было тѣни на моемъ радужномъ горизонтѣ.

— Я никакъ не ожидала, что композиторы... могутъ быть такъ просты...

— Отчего же? Въ музыкальномъ мірѣ я себѣ цѣну знаю, и лучше меня не задѣвать—не поздоровится! А дома... вамъ не повѣрятъ, что я такъ простъ и, право же, не золъ... (Мелькнула лукавая улыбка). Помните одно: чѣмъ человѣкъ значительнѣе, тѣмъ онъ проще. Эти «parvenus» въ искусствѣ такъ же недоступны, какъ «parvenus» аристократы. Настоящіе аристократы, увѣряю васъ, просты, какъ всѣ знающіе себѣ цѣну. Да, наконецъ, самыя геніальныя открытія всегда просты. Вѣдь, и природа проста—умѣй къ ней только подойти. Не могу вамъ не передать въ видѣ иллюстраціи къ геніальной простотѣ эпизодъ съ Глюкомъ и Маріей Антуанеттой. Онъ къ ней ходилъ каждый день во дворецъ, чтобы пожелать ей добраго утра. Разъ она, довершивъ свой туалетъ, спросила его вскользь: «Говорятъ, маэстро, что вы пишете что-то новое?» «Пишу, ваше величество, et ca sera sublime, madame!» [1]) прибавилъ онъ своимъ грубымъ діалектомъ со сверкающими отъ восторга глазами.

Вотъ это такъ называется п р о с т о относиться къ себѣ, безъ ложной аффектаціи: люблю свое дѣло и увлекаюсь тѣмъ, что творю!

— А, пожалуй, вамъ подобныя бесѣды надоѣдятъ, вы, чего добраго, больше не покажетесь?—сказалъ онъ, прощаясь.

— Александръ Николаевичъ!—задыхаясь отъ волненія, перебила я его, но сказать ничего не могла.

Онъ взялъ мои руки, какъ при первомъ привѣтствіи, закинувъ назадъ голову, и ласково промолвилъ:

— Итакъ, до завтра: я вамъ приготовлю порядочную порцію книгъ.

Я ушла. На улицѣ уже стемнѣло, луна засвѣтилась. Вставъ, какъ вкопанная, у подъѣзда, я взглянула на балконъ, на освѣщенныя окна, на Мойку, въ которой отражались эти окна: въ нихъ мелькала тѣнь того человѣка, который вызвалъ во мнѣ цѣлый рой новыхъ мыслей, благородныхъ ощущеній. Жизнь показалась мнѣ полною богатаго содержанія, грудь вздымалась отъ чувства благодарности за пробужденіе во мнѣ артистическаго сознанія. Пронеслись въ умѣ звуки 9-й симфоніи, «Тассо», припомнилась умная, восторженная рѣчь...

---

[1]) Это будетъ великолѣпно.

II.

СѢРОВЪ ВЪ РОЛИ МОЕГО МУЗЫКАЛЬНАГО ПЕДАГОГА.

На слѣдующее утро я запоздала, не пришла къ десяти часамъ, какъ намѣревалась это сдѣлать, потому что должна была зайти въ консерваторію.

— А я думалъ серьезно, что вы болѣе не придете!—встрѣтилъ меня Сѣровъ, когда я, запыхавшись, дрожа отъ волненія послѣ разговора съ директоромъ консерваторіи, постучалась къ нему въ дверь.—Что это вы сегодня совсѣмъ измѣнились? Вчера тутъ сидѣлъ безпечный ребенокъ, а сегодня я вижу передъ собой важную дѣвицу,—шутилъ онъ.

Еле переводя духъ, я какимъ-то могильнымъ голосомъ простонала:

— Я бросила консерваторію!

Сѣровъ долгимъ, пытливымъ взоромъ глянулъ на меня. Выраженіе моего лица, вѣроятно, было достаточно драматично, потому что онъ подошелъ ко мнѣ быстрыми шагами, заговорилъ своимъ вдохновеннымъ голосомъ съ чуднымъ оттѣнкомъ задушевности:

— Успокойтесь, вы дѣйствовали по внушенію вашего лучшаго я; въ такіе моменты не разсуждаютъ, и дѣйствія не подвергаются рутинной, общепринятой мѣркѣ. Есть роковыя минуты, когда насъ толкаетъ внутренняя сила; ее нужно слушать, если она прорывается настойчиво: ломать ее такъ же опасно, какъ сойти съ торной дороги. Я вамъ своимъ долголѣтнимъ опытомъ, быть можетъ, смогу облегчить длинный путь исканія истины въ искусствѣ, и ваша молодая жизнь не подвергнется тѣмъ тяжкимъ испытаніямъ и сомнѣніямъ, часто подкашивающимъ талантливыхъ артистовъ. Моя библіотека, мои инструменты, вотъ эта голова—къ вашимъ услугамъ, распоряжайтесь ими вполнѣ! Вашъ выходъ изъ консерваторіи какъ будто налагаетъ и на меня нѣкоторыя обязанности; я долженъ заняться вашимъ образованіемъ, и эту отвѣтственность я охотно беру на себя. Что же вы молчите? Вы недовольны?—спросилъ онъ, внезапно перемѣнивъ торжественный тонъ.

Какъ будто густой туманъ застилалъ мое зрѣніе, я ничего не видѣла, не понимала, на меня нашелъ какой-то столбнякъ.

— А задали вы имъ тамъ загвоздку!—шутилъ Сѣровъ, подбадривая меня своей доброй улыбкой.

— Богъ съ ней, съ консерваторіей, съ родней, со всѣмъ міромъ! Я знаю, что только здѣсь, въ этихъ стѣнахъ, пріобрѣту желанныя свѣдѣнія; здѣсь только я чувствую себя артистомъ. Давайте заниматься,—сказала я, поспѣшно подходя къ роялю.

— Вотъ мы какія прыткія! Люблю я такія рѣшительныя натуры. А знаете...

Онъ говорилъ со мной, стоя у верхней полки своего библіотечнаго шкафа, куда онъ особенно охотно забирался; его совсѣмъ не было видно снизу: онъ, такъ сказать, весь въѣзжалъ въ шкафъ и изъ-за стеклянныхъ дверецъ казался какимъ-то сказочнымъ духомъ, стоящимъ въ своемъ книжномъ царствѣ, изрѣдка пошевеливая громадными листами огромныхъ фоліантовъ. Держа въ губахъ карандашъ, роясь въ нотахъ, онъ сквозь зубы, не торопясь, говорилъ внутри шкафа, какъ будто слова относились не ко мнѣ:

— А знаете, мнѣ почему-то кажется, что мы съ вами давно знакомы. Вчера мнѣ еще пришла эта мысль. Иногда встрѣтишь человѣка... да куда же дѣвалась проклятая книга?—вспылилъ онъ, потомъ продолжалъ попрежнему:—встрѣтишь человѣка, ходишь вокругъ него въ вѣчныхъ потемкахъ (проклятая книга была найдена)... вы же мнѣ сразу были ясны и понятны.

— Быть можетъ, оттого, что матеріала такъ мало, шлифовки еще меньше; отгадать такого субъекта не трудно,—пробормотала я снизу, но чувствовала, что говорила неискренно.

Сѣровъ также былъ мнѣ ясенъ, понятенъ съ самаго перваго разговора, а, вѣдь, матеріала было много, шлифовки еще больше.

— Вотъ нашелъ!—спрыгнувъ съ полки, воскликнулъ Сѣровъ, волоча за собой цѣлую кипу нотъ и книгъ.—Сегодня мы займемся старой итальянской музыкой. Есть у васъ голосъ?

— Пою,—отвѣтила я.

— Вотъ дуэтъ Клари. Какой у васъ голосъ?

— Не знаю, пою обыкновенно въ хорѣ за слабѣйшихъ, не разбирая регистра.

Начали мы пѣть... Услыхавъ голосъ Сѣрова, я вся покраснѣла и не могла продолжать. Хохотъ сдавливалъ мнѣ горло: положительно у него былъ тембръ козлиный. Какъ странно, что въ разговорѣ у него былъ голосъ чрезвычайно пріятный и заманчиво красивый, въ пѣніи же невозможно было слушать его безъ привычки.

— Чего же вы?—обернулся онъ и, увидавъ мою сконфуженную физіономію, самъ расхохотался.—Вы еще не слыхали такого пѣнія? Я вамъ разскажу анекдотъ насчетъ моего голоса. Меня пригласили въ одинъ домъ исполнять «Юдиѳь», чтобъ познакомить съ нею до спектакля. Собралось большое общество. Одна дама слушала, слушала и по окончаніи исполненія, когда ее спросили, какъ понравилось ей, пресерьезно отвѣтила, что моя метода пѣть ей не очень нравится. Je vous demande un peu. Прошу покорно! метода пѣть! Бѣдная, вотъ проскучала-то вечеръ. Sapristi! Слушать мой голосъ... И вамъ, значитъ, моя метода не по душѣ?

Я замялась.

— Нѣтъ, не то, но тембръ...—и ужъ на откровенную залилась звонкимъ хохотомъ.

— Постойте, это что! Я еще женскимъ голосомъ не пѣлъ при васъ, когда-нибудь угощу. Однако, дѣлать нечего: берите меня такимъ, каковъ я есть.

Надо было взяться снова за пѣніе, и каково же было мое удивленіе, когда я, пропѣвши съ Сѣровымъ съ часъ, не только не смѣялась надъ его голосомъ, но даже съ удовольствіемъ слушала его. Экспрессіи было столько въ его исполненіи, что, въ концѣ концовъ, забывалась недоброкачественность его тембра.

— Ужъ не знаю, будете ли вы композиторомъ, но голосъ у васъ положительно композиторскій. Ну-ка, хватите теноровую партію!—скомандовалъ онъ.

Снова запѣли мы дружно; голоса переплетались, расходились, а чувства наши все шли въ унисонъ да въ унисонъ. Скарлати, Палестрина, Монтевердо—все это буквально впихивалось въ мою голову; она была достаточно воспріимчива, и потому такого рода педагогика пока не оказывала вреда. Это былъ именно тотъ процессъ «вспахиванія» мозговъ, который Сѣровъ проповѣдывалъ всегда. Давъ мнѣ нѣсколько композиторскихъ указаній, онъ мнѣ задалъ писать музыку на «Колоколъ» Шиллера. «Пишите только то, что чувствуете», былъ его пароль («отсебятина»—любимый его терминъ для обозначенія самобытной композиціи). Не легко было чувствовать чужую мысль, еще труднѣе намѣтить прочувствованное на бумагѣ. Я съимпровизировала за роялемъ тему, которая мнѣ казалась возможной для изображенія идеи Шиллера. Сѣровъ одобрилъ ее, требовалъ только, чтобъ я ее непремѣнно написала. Кое-какъ подбирая за клавишами, я дѣйствительно что-то успѣла написать. Сѣровъ поощрялъ усиленно подобные опыты, я же воображала, что въ серьезъ композиторствую. Задалъ мнѣ переложить для рояля интродукцію къ «Юдиѳи». Я написала, но какъ... Это была та самая аранжировка, по которой Листъ игралъ въ Карлсруэ и невольно воскликнулъ: «Mais où, diable, avez vous pêché cette fichue écriture et ce clavier de l'autre monde?» [1]) Въ педагогику нашу входило также хожденіе вмѣстѣ въ оперу. Нашептывая мнѣ остроты, замѣчанія насчетъ публики и музыки или просто анекдоты, къ обстановкѣ не относящіеся, онъ наслаждался происходившей во мнѣ борьбой между стараніемъ казаться въ публикѣ серьезной дѣвицей (тѣмъ болѣе, что присутствіе

---

[1]) „Гдѣ, чортъ возьми, вы выудили эту чудовищную рукопись и этотъ клавираусцугъ съ того свѣта?“.

Сѣрова возбуждало любопытство сосѣдей) и необузданнымъ желаніемъ прыснуть со смѣху; когда же это случалось, то восторгу его не было конца, и остроты сыпались еще въ большемъ количествѣ. Помню я въ 3-мъ дѣйствіи «Жизни за царя» онъ вдругъ серьезно запѣлъ на сусанинскую тему: «Я тебя, ты меня!», увѣряя, что это написано въ либретто. Бывали мы въ «Юдиѳи» и втроемъ, съ Аполлономъ Григорьевымъ [1]). О немъ будетъ рѣчь впереди, здѣсь упомяну только о томъ, какъ его вывели изъ партера за непрошенное «соучастничество» въ спектаклѣ. Когда Саріотти свирѣпо закричалъ въ 4-мъ дѣйствіи: «собаки!»—Григорьевъ вдругъ брякнулъ на весь театръ: «черви!» (реплика, которую Олоферн ъ еще не успѣлъ вставить, а Григорьевъ вздумалъ предвосхитить, сидя въ партерѣ). Вѣжливое «пожалуйте-съ» предупредительнаго капельдинера лишило насъ удовольствія досидѣть вмѣстѣ до конца дѣйствія. Онъ обиженно объяснялъ намъ: «Не могу! какъ услышу слово собаки, такъ черви сами лѣзутъ на языкъ».

Несмотря на веселость педагога и ученицы его, эти спектакли принесли мнѣ массу пользы. Сѣровъ добросовѣстно заставлялъ меня слѣдить за колоритомъ инструментовъ, критиковалъ мѣста неудачныя, а главное, толковалъ мнѣ о конструкціи оперной техники, такъ что она живьемъ объяснялась на мѣстѣ и невольно внѣдрялась въ память. Въ тѣ дни, когда у него были музыкальныя лекціи въ Думѣ, мы отправлялись вмѣстѣ туда: онъ читать, я слушать. Словомъ, съ 10 утра до поздней ночи мы утопали въ музыкальныхъ разговорахъ, въ 4-хручной игрѣ; посѣщали оперы, лекціи; всюду вмѣстѣ, неразлучно. Такъ продолжалось съ мѣсяцъ. Была у насъ и маленькая размолвка, а именно по поводу «Тристанъ и Изольды» Вагнера. Разъ, перебирая «все и вся», онъ мнѣ торжественно объявилъ, что желаетъ меня познакомить съ этой оперой. Я съ обычной готовностью стала къ роялю и вся обратилась въ слухъ. Какъ это у насъ водилось, предварительно прочитывалось либретто. Началъ онъ играть. Я слушала изо всѣхъ силъ, напрягала все вниманіе, желала увлечься (мнѣ даже казалось, что я увлекаюсь), какъ Сѣровъ внезапно обернулся и рѣзко произнесъ:

— Вы, кажется, зѣваете?

Я отрицала, но физіономія, вѣроятно, краснорѣчиво иллюстрировала мою скуку: Сѣровъ съ отчаяніемъ захлопнулъ ноты и ушелъ къ своему бюро писать. Я сидѣла, какъ провинившаяся дѣвочка, и горько упрекала себя за то, что была недостаточно внимательна.

— Г-нъ Сѣровъ (когда я чувствовала себя виновной, я величала его

---

[1]) Извѣстный критикъ.

господиномъ Сѣровымъ), сыграйте еще разъ, прошу васъ, теперь я навѣрное пойму все,—взмолилась я.

Сѣровъ молча сѣлъ, снова сыгралъ и спѣлъ бурныя проклятія Изольды, а я... снова зѣвнула, да ужъ на этотъ разъ на откровенную.

— Скучно, А. Н., и не могу я этой скуки одолѣть; дѣлайте со мной, что хотите,—вырвалось у меня невольно.

Послѣ этого ничего не оставалось, какъ унести книжицу въ шкафъ и закрыть его на ключъ, что̀ Сѣровъ и сдѣлалъ. Лицо его выражало полное презрѣніе къ моей тупости.

Ему было больно, но я не хотѣла лгать, да и не могла: энтузіазма не поддѣлаешь, а энтузіазмъ входилъ въ программу нашей педагогики. Впрочемъ, ученье продолжалось попрежнему; ничто не нарушало правильности нашихъ занятій. Когда кто-нибудь приходилъ въ гости, исключая Григорьева, котораго онъ очень любилъ, Сѣровъ отказывалъ подъ предлогомъ, что онъ занятъ. Ни мнѣ, ни ему въ голову не приходило, что подобная жизнь не могла долго длиться, мы ничего знать не хотѣли: жилось хорошо, чего тутъ еще разсуждать!? Изъ дому я получала громовыя посланія за то, что покинула консерваторію. Меня послали изъ Москвы стипендіаткой на счетъ Рус. Муз. Общ. Родители гордились этимъ неимовѣрно; А. Г. Рубинштейнъ взялъ меня въ ученицы: это было также источникомъ высочайшихъ восторговъ. Вдругъ... какой-то Сѣровъ тутъ затесался. Отецъ мой, очень честный, почтенный, но необразованный человѣкъ, написалъ мнѣ внушительное письмо и совѣтовалъ вернуться въ консерваторію, такъ какъ этотъ самый Сѣровъ навѣрное политическій интриганъ и имѣетъ какіе-нибудь виды на меня, а то нельзя себѣ объяснить, зачѣмъ ему было бѣдную дѣвушку сбивать съ толку. Это прозвище «политическій интриганъ» привело Сѣрова въ неистовый восторгъ.

— Я политическій интриганъ!—воскликнулъ онъ, шагая своими юркими шажками по комнатѣ.—Чудесно, восхитительно! Я предводитель революціонеровъ на баррикадѣ, а вы мой оруженосецъ!! Ха-ха-ха!—звонко заливался онъ.

Одно обстоятельство все-таки заставило меня задуматься.

Проходили дни, недѣли, а жизнь шла своимъ чередомъ; одно впечатлѣніе быстро смѣнялось другимъ, хотя дѣйствующими лицами этой богатой содержаніемъ жизни были всего двое. Ничто не могло интересовать меня, кромѣ Сѣрова; онъ также, повидимому, не желалъ, чтобъ кто-нибудь нарушилъ наши занятія, которымъ онъ предался искренно, горячо. Однажды я захворала и не пришла на урокъ (воскресенья не соблюдались). На другой день Сѣровъ, разстроенный, мрачный, встрѣтилъ меня въ дверяхъ.

75835

БЕЛГОРОДСКАЯ Областная БИБЛИОТЕКА

— Отчего вы не пришли?—спросилъ онъ раздраженно.

— Я была больна,—отвѣтила я удивленно, рѣшительно недоумѣвая, почему онъ сердится.

— А я не зналъ, куда дѣваться вчера, соскучился... чортъ знаетъ что такое!—завершилъ онъ свою воркотню.

Хотя мнѣ было 16 лѣтъ, хотя я меньше всего могла предположить, что играю какую-нибудь роль въ жизни Сѣрова, но одно я сознавала и чувствовала ясно, что становлюсь для него необходимой собесѣдницей.

Не ушла отъ моей чуткости маленькая черточка, которая меня нѣсколько смутила; вѣдь, не спросилъ онъ о томъ, чѣмъ я хворала, даже не пожалѣлъ меня, а только всецѣло поглощенъ былъ эгоистическимъ ощущеніемъ недовольства отъ одиночества. На мигъ я осунулась, но у меня зашевелилась самолюбивая, не менѣе эгоистичная струнка: «а, вѣдь, Сѣровъ по мнѣ соскучился», заликовало во мнѣ внутри, и радость охватила меня... Сѣровъ былъ для меня все тѣмъ же великимъ маэстро, какъ въ первый день моего прихода къ нему, а я, что̀ я изъ себя представляла? Дѣвушку съ убогимъ пансіонскимъ образованіемъ, вышедшую изъ не менѣе убогой среды...

Такъ или иначе, съ тѣхъ поръ уроки получили другой оттѣнокъ. Никогда мы не касались въ разговорѣ другихъ темъ, кромѣ строго художественныхъ, прерываемыхъ иногда анекдотами и комическими эпизодами; личныхъ мотивовъ мы не затрогивали, не потому что избѣгали ихъ, а просто они не приходили въ голову: и такъ было много матеріала, котораго не успѣвали использовать въ нашихъ бесѣдахъ. Теперь начало мелькомъ пробиваться нѣчто въ родѣ ухаживанія со стороны Сѣрова, но въ весьма дѣтской формѣ.

— Вы, кажется, любите шоколадъ? Я вамъ сегодня непремѣнно доставлю. Кажется, и Альбертомъ не пренебрегаете? Только бы мнѣ не забыть. Двухъ вещей не могу заразъ захватить, непремѣнно одну потеряю или гдѣ-нибудь забуду,—жаловался онъ.

Начались вечера у него. Дамы не посѣщали ихъ. Вечеръ, на которомъ я у него была, вышелъ какъ-то не особенно удачнымъ. Единственной интересной личностью былъ Григорьевъ. Сѣровъ разсказывалъ мнѣ впослѣдствіи, что, увидавъ меня первый разъ у него, Григорьевъ спросилъ:

— Это кто такая будетъ?

— Ученица моя,—отвѣтилъ Сѣровъ.

Григорьевъ ему только кулакомъ погрозилъ, буркнувъ:

— Ученица?! Какая такая ученица? Ты у меня, Сашка, смотри!

Славинскій какъ-то отсталъ за послѣднее время отъ насъ, и только

на вечерѣ у Сѣрова я его снова встрѣтила. На его вопросъ, что̀ мы проходимъ теперь по музыкѣ, я затруднилась отвѣтить ему.

— Все!—отрѣзала я и впервые задумалась, что̀ я, собственно говоря, прохожу по музыкѣ. Въ головѣ былъ полный кавардакъ...

Въ этотъ вечеръ разговоръ вертѣлся около игры Ольдриджа [1]) въ Отелло. Кто-то выразилъ сожалѣніе о томъ, что Шекспиръ не воспользовался эффектной сценой перваго прихода Отелло въ домъ отца Дездемоны.

— Для сцены пропалъ благодарный моментъ влюбленія Дездемоны во время завлекательныхъ разсказовъ Отелло, которыми онъ незамѣтно околдовалъ ее,—сказалъ кто-то.

Сѣровъ какъ бы мимоходомъ остановился у письменнаго стола, около котораго я сидѣла, поодаль отъ общества. Разыскивая какую-то бумажку, онъ спросилъ, не глядя на меня:

— А вы могли бы полюбить некрасиваго, страшнаго мавра за его краснорѣчіе?

— Я? Я думаю... что... да?!...

Обыкновенно Сѣровъ игралъ по вечерамъ у себя отрывки изъ новой оперы «Рогнѣда».

— Что у васъ давно ничего новенькаго не прибавилось?—приставали къ нему гости.

— Да что-то не пишется,—отвѣчалъ Сѣровъ, а меня начинала мучить совѣсть за отнятое у него время.

«Надо будетъ покончить все это, какъ-нибудь иначе устроить», думала я.

Тѣмъ временемъ Сѣровъ что-то оживленно разсказывалъ (онъ былъ въ ударѣ въ этотъ вечеръ), всѣ кругомъ заслушались, залюбовались его чудной рѣчью.

III.

ДОСТОПАМЯТНЫЙ ВЕЧЕРЪ СЪ СЛАВИНСКИМЪ.

Согласно моему рѣшенію не отнимать много времени у Сѣрова, я въ утренніе часы не ходила болѣе къ нему. Онъ тѣмъ временемъ написалъ IV дѣйствіе «Рогнѣды»; на слѣдующій званый вечеръ мы упросили его познакомить насъ съ написаннымъ. Собрались гости какъ нарочно самые скучные и безцвѣтные. Мы съ Славинскимъ устроили маленькую интрижку:

---

[1]) Знаменитый актеръ-негръ.

нашептавъ всѣмъ, что Сѣрову нездоровится, шумно начали прощаться; нашему примѣру послѣдовали всѣ присутствующіе, Сѣрову же мы дали маленькій намекъ, что все это комедія. Черезъ полчаса мы вернулись. Какая-то милая интимность вкралась въ наши отношенія, а настроеніе было высоко-музыкальное. Ни разу не удавалось провести вечера у Сѣрова помимо званыхъ: то опера, то концертъ, то лекціи. Это былъ первый свободный вечеръ, которымъ мы хотѣли воспользоваться съ Славинскимъ, тѣмъ болѣе, что мы, такъ сказать, завоевали его себѣ. Хотя уголочекъ за шкафами имѣлъ очень приличный видъ и всегда былъ прибранъ, но я не смѣла проникнуть въ него, считая его святыней всѣхъ святынь, такъ какъ на складномъ столикѣ лежали книжки, исписанные листки, явно свидѣтельствовавшіе о томъ, что Сѣровъ и ночью работалъ постоянно. Славинскій, не стѣсняясь, сѣлъ на широкій низенькій диванъ и пригласилъ меня послѣдовать его примѣру; Сѣровъ же, сыгравъ намъ все, что у него было намѣчено въ его наброскахъ, подошелъ къ органу и экспромтомъ съимпровизировалъ на немъ просьбу Изяслава изъ V дѣйствія. Замѣчательно наивно, просто и дѣтски звучала эта пѣсня на чудномъ его инструментѣ. Окончивъ играть, Сѣровъ заговорилъ быстро, шагая лихорадочно взадъ и впередъ:

— Вообразите себѣ дикое, необузданное, зловѣщее въ своемъ слѣпомъ фанатизмѣ язычество, рядомъ—умиротворяющее, всепрощающее, грандіозное въ своей святой простотѣ христіанство. Вы себѣ нарисуйте въ своемъ воображеніи огромную площадь, залитую яркимъ солнечнымъ свѣтомъ; народъ собирается, удрученный мрачнымъ предчувствіемъ отъ происшедшаго покушенія на дорогого князя, ихъ Красное-Солнышко. Появляется княгиня Рогнѣда, гордая, своевольная натура, передъ судомъ народа, она—скандинавская, вольная дочь Рогволода!

Сѣровъ остановился, вглядывался, прищурясь, въ даль, точно дѣйствительно видитъ Рогнѣду, стоящую въ толпѣ.

— Оскорбленная гордость, обманутая любовь, наконецъ, увѣренность, что ей грозитъ неизбѣжная гибель,—все это переломило мощную женскую душу. Медленной походкой, съ выраженіемъ безысходнаго горя и глубокой тоски, приближается жертва мстительной ярости княжей дружины... Вдругъ толпу быстро разсѣкаетъ отрокъ, сынокъ ея Изяславъ. Его дѣтская мольба уже подготовляетъ суровыя сердца къ акту милосердія: Рогнѣда прощена! А тутъ странникъ пророчески изрекаетъ: «Покорись кресту!...» Но когда же я это все напишу? когда?

Сѣровъ ходилъ нервными шагами по комнатѣ, повидимому, забылъ даже о нашемъ присутствіи; потомъ, какъ бы случайно, заглянулъ въ нашъ уголочекъ, рѣзко выдѣлявшійся полумракомъ отъ ярко освѣщенной комнаты.

— Такъ вотъ вы гдѣ?—произнесъ онъ привѣтливо.—Какъ тутъ хорошо у васъ,—добавилъ онъ, радостно улыбаясь.

Лицо его пылало, грудь дышала тяжело, весь онъ находился въ напряженно-нервномъ состояніи. Мы буквально замирали въ нашемъ уютномъ убѣжищѣ. Вся фигура Сѣрова какъ будто сіяла отъ яркаго блеска его глазъ, которые служили отраженіемъ великой творческой силы. Славинскій привсталъ и благоговѣйно поцѣловалъ его, я же... словила его руку и невольнымъ движеніемъ прикоснулась губами къ ней. Онъ испуганно выхватилъ ее... Водворилось чудное молчаніе, когда каждый чувствуетъ, что узкія рамки тѣснятъ душу, что она вырывается изъ нихъ и уносится далеко, витая высоко надъ бренными, сдавливающими ее оковами. Слово было бы профанаціей нашихъ чувствъ, а потому невольно молчалось. Мы продолжали сидѣть въ нашемъ завѣтномъ уголочкѣ, Сѣрову же не сидѣлось, онъ продолжалъ быстро ходить. Волненіе улеглось, но что-то его безпокоило и какъ будто угнетало. Онъ подошелъ къ намъ, взглянулъ на насъ серьезно, сосредоточенно и повторилъ:

— Какъ у васъ тутъ хорошо!

Потомъ снова суетливо началъ ходить взадъ и впередъ; наконецъ, какъ будто собравшись съ духомъ, заговорилъ медленно, съ разстановкой, какимъ-то несвойственнымъ ему глухимъ голосомъ:

— Въ жизни своей я имѣлъ двѣ привязанности, вліявшія роковымъ образомъ на меня: первая, въ самые юные годы, была дружба съ моей сестрой. Я ее любилъ нѣжной, горячей любовью. Сестра моя была одарена отъ природы натурой чуткой, тонкой, въ высшей степени артистической. Знакомые прозвали ее второй Жоржъ-Зандъ. Мы съ ней ѣздили за границу, штудировали вмѣстѣ музыку, воспитывались литературно сообща, дѣлясь своими впечатлѣніями, свѣдѣніями; воспринимали всѣ проявленія жизни съ рѣдкимъ единодушіемъ. Казалось, что въ двухъ существахъ живетъ одна душа. Мы посѣщали вмѣстѣ Листа, и онъ выразилъ полную апробацію ея блестящимъ способностямъ. Пѣла она очень мило, играла съ большой экспрессіей, писала весьма талантливо. Мы такъ привыкли дѣлиться впечатлѣніями другъ съ другомъ, что неимовѣрно скучали въ разлукѣ. Дружба наша продолжалась недолго: она занялась столоверченіемъ, завела переписку съ духомъ, будто бы влюбленнымъ въ нее... наша дружба нарушилась. Я горевалъ отъ всей души: такъ я привыкъ къ живому артистическому общенію съ этой изящной, тонко организованной натурой. Ея нѣтъ болѣе въ живыхъ.

— Другая моя привязанность была не менѣе сильной; всепоглощающая дружба связывала меня съ В. В. Стасовымъ. Я не скажу, чтобы между нами было большое сродство душъ, но мы, такъ сказать, пополняли другъ

друга. Высшаго наслажденія я не зналъ, какъ съ нимъ играть, съ нимъ ходить въ театръ, читать книги, а главное—спорить! Спорили мы до упаду, до «зеленаго змія». Отецъ мой, бывало, удивлялся, о чемъ это мы могли постоянно разговаривать. Разъ какъ-то онъ захотѣлъ подслушать нашъ разговоръ, поднялся ко мнѣ наверхъ и утверждалъ, что своими ушами слышалъ, какъ мы другъ друга увѣряли: «ты геній; нѣтъ, ты геній!» Такого разговора у насъ, конечно, не было, но вѣрить другъ въ друга—мы вѣрили искренно, безпредѣльно. И все-таки мы разошлись. Образованіе у него, безспорно, обширное и многостороннее, но въ умѣ его есть какая-то загвоздка. Говоришь, положимъ: вотъ рюмка! Нѣтъ, противорѣчитъ онъ, это стаканъ маленькихъ размѣровъ съ ножкой. Съ годами меня начали раздражать подобныя выходки, особенно касающіяся искусства, но все-таки я долженъ сознаться, что чувствую громадную утрату отъ нашего расхожденія. Отчего мы разошлись? Я, право, не умѣю отвѣтить на это ни другому, ни себѣ. Онъ посѣщаетъ мою маму, которую очень уважаетъ и любитъ по сю пору. Меня онъ началъ ненавидѣть съ тѣхъ поръ, какъ я освободился изъ-подъ его вліянія. Я чувствовалъ себя подъ его гнетомъ: непремѣнно будь тѣмъ, чѣмъ онъ, Владиміръ Васильевичъ, хочетъ меня видѣть, а не тѣмъ, чѣмъ меня природа создала. Я же, признаться, восковой и податливый до поры до времени, а ежели черезъ край хватятъ, такъ я невольно удаляюсь. Будь я его другомъ до сей поры, вѣроятно, не написалъ бы своей «Юдиѳи». Представьте себѣ, онъ ничего не нашелъ другого сказать объ этой пятиактной оперѣ (прослушавъ ее на первомъ представленіи), какъ только: «зачѣмъ быки лежатъ въ декораціи ассирійскаго лагеря?» Еще возмутительнѣе отнесся онъ ко мнѣ, какъ къ другу. Назначены были мои лекціи въ университетѣ; я ему послалъ билетъ, но получилъ его обратно.

Сѣровъ поникъ головой и задумался. Послѣ нѣкотораго молчанія онъ продолжалъ:

— Никакого объясненія я не получилъ, несмотря на мои многократны запросы. Самое обидное, это—то, что я его считаю честной и прямой личностью. Иногда вы, Валентина Семеновна, мнѣ его напоминаете своими рѣзкими выходками.

Замѣтя во мнѣ признаки неудовольствія, онъ поспѣшилъ прибавить:

— Не безпокойтесь, только въ рѣзкости и правдивости я нахожу ваше сходство съ нимъ. Итакъ, многолѣтняя дружба рухнула безъ объясненій, безъ мотивированнаго обвиненія. Даже теперь, сейчасъ, я готовъ ему протянуть руку примиренія и связать эту дорогую для меня связь, но, кажется, это будетъ невозможно, хотя я не переношу одиночества въ артистической моей жизни.

Сѣровъ все время говорилъ на ходу; при послѣднихъ словахъ онъ подошелъ ко мнѣ, твердо, прямо взглянулъ на меня и нѣсколько дрожащимъ голосомъ произнесъ:

— Я чувствую, что третья личность вошла въ мою жизнь и будетъ роковымъ образомъ играть въ ней немаловажную роль...

Сердце у меня забилось, я умоляющимъ голосомъ обратилась къ Славинскому съ просьбой, чтобъ онъ ушелъ и оставилъ меня одну съ Сѣровымъ. Славинскій даже не простился, моментально будто провалился сквозь землю (онъ понялъ намекъ Сѣрова); я же не только поняла, но ждала его во все время сообщенія о сестрѣ и В. В., какъ необходимаго финала.

По уходѣ Славинскаго мы инстинктивно подошли къ мѣсту, ярко освѣщенному: намъ требовалось больше огней, свѣту!!!.. Я взглянула на Сѣрова— онъ былъ блѣденъ и взволнованъ.

— Мнѣ снова приходится повторить слова, которыя я вамъ при первой нашей встрѣчѣ сказалъ, но по другому поводу: я жалѣю, что вы не мальчикъ.

— Я нахожу, что въ томъ и другомъ случаѣ вы не имѣете основанія сожалѣть объ этомъ. Вы убѣдились, что мнѣ работа не надоѣла, значитъ еще насчетъ композиторства сомнѣваться нѣтъ повода, а дружба наша можетъ и должна быть нерушима. Я васъ признала давно своимъ другомъ, ментором,—словомъ, существомъ, для котораго я рада была бы отдать всю душу...

Сѣровъ схватился за сердце, съ нимъ сдѣлался легкій обморокъ. Я бросилась къ нему, но онъ тотчасъ очнулся.

— Повторите еще разъ послѣднія слова,—просилъ онъ.

Я это сдѣлала. Мы стояли другъ противъ друга, погруженные въ молчаливое раздумье, которое, мнѣ казалось, длилось довольно долго.

— Сядемъ и обсудимъ хорошенько, какъ устроить вашу и мою жизнь на будущее время.

Мы сѣли торжественно за столъ.

— Вотъ видите,—началъ онъ,—я хочу ѣхать за границу, вы должны непремѣнно ѣхать со мной. Я хочу, чтобъ вы слышали произведенія, которыя у насъ не исполняются, хочу васъ познакомить съ Вагнеромъ, Листомъ и Віардо. Слѣдуетъ общаться съ первоклассными людьми: мѣрка въ жизни пріобрѣтается иная, не общепринятая. Въ качествѣ чего и какъ поѣдете вы со мной?

Въ этотъ моментъ и я, наконецъ, пожалѣла, что я не мальчикъ! Какъ же это сдѣлать? Ѣхать за границу, видѣть Вагнера, Листа, Віардо!.. А предо мною сидѣлъ человѣкъ, котораго я выше всѣхъ знаменитостей цѣнила и въ

глазахъ котораго я читала глубокую преданность. Неужели отказаться съ нимъ ѣхать за границу?

— Скажите мнѣ серьезно,—началъ онъ торжественнымъ голосомъ,— вы дѣйствительно чувствуете отвращеніе къ тѣмъ личностямъ (такъ говорили вы однажды), которыя претендуютъ на вашу руку? Знайте, каждая молодая дѣвушка неохотно вступаетъ въ бракъ.

Я отвѣтила, не выходя изъ торжественнаго тона:

— Быть можетъ, съ моей стороны нескромная черта, что я себя не равняю всѣмъ молодымъ дѣвушкамъ; но у меня есть на это нѣкоторое основаніе: вы сами утверждали, что мои музыкальныя дарованія достойны вниманія, и даже возложили на меня обязанность ихъ развить до совершенства.

— Чѣмъ же замужество вамъ помѣшаетъ это выполнить? Всѣ артистки замужемъ, что не мѣшаетъ имъ быть первоклассными знаменитостями.

— Но женщинъ-композиторовъ нѣтъ; обязанности семейныя, быть можетъ, лишаютъ ихъ возможности развиться вполнѣ.

— Если композиторство женщинъ сопряжено съ обѣтомъ вѣчнаго безбрачія, то я первый буду ихъ противникомъ.

Тонъ бесѣды невольно измѣнился.

— Къ чему, собственно говоря, ведется эта рѣчь?

— Вотъ къ чему,—сказалъ онъ, запнувшись,—я прошу васъ... сдѣлаться моей женой!

— Вашей женой? Нѣтъ, нѣтъ! ни за что! Мнѣ общество не проститъ этой mésalliance[1]); наконецъ, я буду отвратительной женой. Мое воспитаніе шло какъ-то не по-женски; я ненавижу все, напоминающее семейную обстановку. Нѣтъ, вы будете со мной несчастны. Я этого не сдѣлаю.

— Тогда я исхода не вижу.

Тяжелое раздумье охватило насъ, я вдругъ просіяла.

— Знаете что? Я нашла выходъ!... Вы читали «Что дѣлать?»

Какъ Сѣровъ ни былъ опечаленъ, какъ ни торжественна была минута, но тутъ онъ не вытерпѣлъ:

— Нейтральная комната? Excusez du peu! Нѣтъ, ужъ извините!

Тутъ онъ вскочилъ, заходилъ снова скорыми шагами и, наконецъ, громко расхохотался. Я обидѣлась. Сѣровъ подошелъ ко мнѣ, товарищески взялъ за руку и сказалъ добрымъ, участливымъ голосомъ:

— Не вѣрьте вы книжкамъ, жизнь умнѣе ихъ. А главное, вспомните! Вѣра Павловна съ Кирсановымъ не имѣли нейтральной комнаты; да я, право, Валентина Семеновна, въ Лопуховы не гожусь. Бросимте этотъ разговоръ, мы найдемъ форму для нашей житейской симфоніи. Вѣдь, мы оба компо-

---

[1]) Неравный бракъ.

зиторы, не правда ли? Двѣ темы есть: я изъ себя изображаю главную въ данной тональности; вы, сударыня, тема доминантная-доминирующая,— галантно слюбезничалъ онъ. Среднее развитіе двухъ темъ будетъ уже за границей. A propos, давайте помечтаемъ о заграницѣ. Мы Великимъ постомъ съ вами катнемъ туда, надо пройти всѣ вагнеровскія оперы досконально; неловко будетъ, если моя ученица окажется несвѣдущей въ произведеніяхъ автора, пропагандируемаго мною. А что же будетъ съ «Тристанъ и Изольдой»?—поддразнилъ онъ меня.

Онъ сталъ допрашивать меня относительно моихъ денежныхъ рессурсовъ, которые были весьма ограничены.

— Теперь вы больше нуждаться не будете,—объявилъ онъ мнѣ.

— Почему?

— Потому что я получаю сто рублей за каждый полный спектакль оперы «Юдиѳь», пишу статьи, а за цензорство положено мнѣ выдавать 30 руб. въ мѣсяцъ жалованья...

— Вы цензоръ?—отодвинулась я отъ него съ изумленіемъ.

— Не пугайтесь, принципіальная особа, я цензоръ по иностранной литературѣ и пропускаю статьи непозволительныя, къ ужасу моего начальства.

— Зачѣмъ вы не откажетесь? Все-таки быть цензоромъ некрасиво...

— Почему болѣе некрасиво, чѣмъ всякая другая глупая должность? Я бы и не остался, потому что съ газетами у меня выходятъ вѣчныя исторіи. Я ихъ задерживаю, пока терпѣніе лопнетъ у почтамтскаго вѣдомства; тогда я ихъ отсылаю гурьбой непросмотрѣнными. Но вотъ въ чемъ дѣло: не хочу я обижать своего начальника и товарищей; очень они меня любятъ и гордятся моей «Юдиѳью», такъ и прозвали ее своею почтамтскою оперою. Къ тому же я имѣю даровой проѣздъ по всей Россіи, и вы имъ воспользуетесь, когда нужно будетъ.

— При чемъ тутъ моя особа, я понять не могу!—вспылила я.

— Во-первыхъ, мой юный другъ, нечего противорѣчить старому маэстро, какъ вы изволили меня называть...

— Я васъ старымъ никогда не называла...

— А маэстро называли? Ну, такъ это во-первыхъ; а во-вторыхъ, перемелется все, мука будетъ,—сказалъ онъ весело.

— Александръ Николаевичъ, я страшно проголодалась,—жаловалась я, чувствуя себя, какъ дома, въ его милой, дорогой мнѣ комнатѣ. Сѣровъ засуетился.

— Вотъ все, чѣмъ могу васъ угостить: вашъ любимый Альбертъ, пирожки, варенье—кушайте!

Я съ аппетитомъ дѣвочки-лакомки начала уписывать сласти. Сѣровъ сѣлъ напротивъ и не спускалъ съ меня глазъ.

— Сколько молодости, сколько энергіи во всѣхъ вашихъ движеніяхъ; когда я гляжу на васъ, мнѣ кажется тогда, что переживаю свою собственную молодость! Скажите, вы никогда никого не любили?—спросилъ онъ, впадая нѣсколько въ элегическій тонъ.

— Никогда,—отвѣтила я, подбирая остатки варенья.

— Нѣтъ, вы совершенный ребенокъ!—сказалъ онъ рѣшительно, вставая со своего мѣста. Направившись къ столу, онъ вынулъ изъ него альбомъ съ фотографіями.

— Вотъ портретъ моей мамы, я ее ужасно люблю, поѣдемте къ ней когда-нибудь, я ей о васъ часто разсказывалъ.

— Съ удовольствіемъ; она замѣчательная женщина?

— Да, если хотите; она не геніальная особа, не доблестная гражданка, но она чудная, любящая мать и геройски перенесла много горя въ жизни.

— Разскажите мнѣ про ваше дѣтство, про вашу семью побольше, я все хочу знать.

Сѣровъ разсказалъ слѣдующее:

— Отецъ мой былъ человѣкъ строгій, серьезный, получившій по тогдашнему времени самое блестящее образованіе. Вольтеріанство pur sang [1]) не мѣшало ему обладать крупными административными способностями, такъ что, не будь онъ verrufen [2]) въ качествѣ свободомыслящаго поклонника великаго атеиста, онъ добрался бы навѣрное до министерскаго портфеля. Весь трагизмъ его жизни составляла cette carrière manquée [3]). Онъ ушелъ въ изученіе древнихъ классиковъ, а свою сильную, даровитую натуру пріурочилъ къ семейнымъ рамкамъ и, понятно, производилъ изрядное давленіе на всѣхъ членовъ многочисленной семьи. Я помню его выражающимъ часто энергичное недовольство своей судьбой, и подчасъ мѣткія, злыя замѣчанія отпускались по адресу тѣхъ заправилъ, должность которыхъ онъ долженъ былъ занять въ силу своего ума, таланта и энергіи.

Всю свою aigreur [4]) онъ излилъ на жену свою, нашу маму, женщину далеко не безъ характера, но не умѣвшую вслѣдствіе молодости своей дать ему отпора. Часто я видѣлъ, какъ она долго стояла передъ его дверьми, прежде чѣмъ рѣшиться войти и выпросить лишній рубль на хозяйственныя нужды. Какія бурныя реплики раздавались изъ-за закрытыхъ дверей! Ума она весьма недюжиннаго, и чуткость къ животрепещущимъ вопросамъ, къ людямъ выдающимся дѣлаетъ ея общество пріятнымъ для личностей, хорошо ее знающихъ. Натура у нея независимая, гордая. Теперь,

---

[1]) Чистокровное.

[2]) Обезславленъ.

[3]) Эта неудавшаяся карьера.

[4]) Горечь.

будучи преклонныхъ лѣтъ, она не желаетъ быть бременемъ для своей семьи и живетъ на свои трудовыя деньги. Она начальница богодѣльни и не желаетъ покидать своего мѣста, хотя дѣти ея уже всѣ взрослые и могли бы ей дать содержаніе. Пока отецъ былъ живъ, мы жили довольно зажиточно, у насъ былъ свой домикъ, и tout le train de la vie quotidienne [1]) былъ хоть и не на широкую ногу, но довольно приличный. Насъ было шестеро: я и умершая сестра Софья, о которой я вамъ сегодня разсказывалъ, были старшими. Въ насъ отцовская фамильная талантливость или, иначе сказать, unser Ahnengeist [2]) сформованъ, если можно такъ выразиться, отъ первой отливки; нашъ дѣдъ былъ талантливымъ естествоиспытателемъ. Въ сестрѣ Липочкѣ есть проблески этого духа, но слабѣе; далѣе идетъ полное вырожденіе наслѣдственныхъ фамильныхъ качествъ. Лиза—совершеннѣйшая насѣдка, равнодушная ко всѣмъ высшимъ проявленіямъ духовной жизни. Братъ Сергѣй служитъ въ 3-мъ отдѣленіи офицеромъ...

Я посмотрѣла съ ужасомъ на Сѣрова и привскочила, какъ ужаленная.

— Я ждалъ этого эффекта! — смѣясь, усадилъ онъ меня на свое мѣсто.

— Его нигилисточки очень любятъ: онъ имъ носитъ папиросы, конфеты и амурныя посланія отъ ихъ обожателей. Вотъ братъ Юрій представляетъ изъ себя субъекта совершенно невозможнаго. Онъ—горькій пьяница и совсѣмъ негодный человѣкъ, доставляющій мамѣ массу огорченій и позорящій въ достаточной мѣрѣ нашу семейную репутацію. Вотъ вамъ перечисленіе всѣхъ членовъ нашей семьи.

— Я хочу знать подробности вашего дѣтства...

— Самое первое крупное воспоминаніе моего ранняго дѣтства, это—покупка на свои деньги стараго изданія Бюффона. Мнѣ отецъ подарилъ деньги по поводу какого-то торжества, мнѣ было ровно 4 года. Живо помню мою радость, когда я, маленькій, премаленькій мальчуганъ, весь ушелъ въ громадные фоліанты. Потомъ врѣзалось мнѣ въ память мое пребываніе въ женскомъ пансіонѣ. Вѣроятно, оттого у меня столько мягкости въ характерѣ. Фактъ все-таки забавный, и я даже объяснить себѣ не умѣю, что побудило родителей отдать меня туда. Помню уроки музыки г-жи Жебелевой. Это труженица, искренно любящая свое искусство; не владѣя современной пустой виртуозностью, она глубоко внѣдрила въ меня любовь къ музыкальной литературѣ. Мы съ ней играли, больше въ четыре руки, все, что попадалось подъ руку; играли весьма толково, а главное—

---

[1]) Весь строй будничной жизни.

[2]) Духъ предковъ.

съ большимъ воодушевленіемъ, не мудрствуя лукаво. Въ результатѣ вышло то, что эти занятія принесли благотворные плоды въ будущемъ. Я ей душевно благодаренъ за ея педагогику: ни одна консерваторія не могла бы мнѣ ее замѣнить. Композиторскія способности сказались во мнѣ весьма поздно, я чувствовалъ болѣе склонность къ рисованію, хотя въ училищѣ правовѣдѣнія, гдѣ я получилъ свое образованіе, замѣтили мою музыкальность, и на вечерахъ, на которыхъ присутствовалъ принцъ Петръ Ольденбургскій, я изображалъ для его высочества на віолончели всякіе Kunststücke [1]), преподаваемые мнѣ віолончелистомъ Шубертомъ, за что былъ осчастливленъ одобрительнымъ отзывомъ со стороны всѣхъ присутствующихъ. Я крѣпко сдружился съ В. В. Стасовымъ и началъ вести жизнь хоть и въ стѣнахъ правовѣдническаго зданія, но совершенно внѣ всякаго школьнаго режима. Читалъ я до упаду, игралъ очень много, бесѣдовалъ съ Владиміромъ [2]) и создалъ себѣ міровоззрѣніе, весьма рѣзко отличавшееся отъ школьнаго. Отецъ только ждалъ моего выхода, чтобъ меня lancer dans le grand monde [3]). Онъ лелѣялъ несчастную мечту: блестящую карьеру, которая ему не удалась, реализовать такимъ путемъ. На мою погибель, я умѣлъ писать очень хорошіе доклады, сочинять записки и прошенія, вышелъ съ серебряной медалью, такъ какъ учился отлично. Я больше бралъ памятью и воображеніемъ, ариѳметика мнѣ внушала постоянно глубокое отвращеніе, зато блисталъ въ тригонометріи, поражая своихъ преподавателей смѣлыми комбинаціями. «Ты у меня, Миколаецъ, — говаривалъ отецъ,—на большія дѣла сотворенъ; кончай скорѣй и пробивайся умненько, тебѣ скатертью дорога.

Увы! его надежды не сбылись. Послѣ долгаго колебанія я ему, наконецъ, повѣдалъ свою завѣтную мечту сдѣлаться музыкантомъ.

— Умрешь въ кабакѣ на рогожкѣ!—кричалъ онъ въ изступленіи.— Ну, какой ты музыкантъ? Погляди на себя, какая-то размазня, тихоня!

Я, дѣйствительно, въ молодости былъ очень тихимъ юношей и мало интересовался будничной жизнью. Уйду въ свою комнатку, тамъ играю или читаю. Зарабатывать я положительно ничего не умѣлъ; отъ товарищей отсталъ, потому что мы пошли по разнымъ дорогамъ. Тогда единственную мою нравственную поддержку составляла дружба съ Владиміромъ. Она и тогда не нарушилась, когда меня откомандировали на службу въ Крымъ. Въ концѣ концовъ, я таки поступилъ въ Петербургѣ на казенную службу. Начальники торопились сбыть меня съ рукъ и какъ можно скорѣй.

---

[1]) Виртуозные фокусы.
[2]) Стасовымъ.
[3]) Ввести въ большой свѣтъ.

— Возьмите у меня Сѣрова,—рекомендуетъ меня, бывало, одинъ изъ нихъ своему сослуживцу по другому вѣдомству,—онъ прекрасный чиновникъ, окончилъ школу правовѣдѣнія съ медалью.

Такимъ образомъ, я переходилъ изъ одного вѣдомства въ другое, пока меня не сбыли въ Крымъ. Тамъ я очутился въ роли юнаго Ринальдо, попавшаго въ волшебные сады чародѣйки Армиды. Моя Армида была хотя немолода, но обольстительно хороша. Существовала въ Крыму одна греческая семья, въ которой находилось пять красавицъ дочерей: рослыя, здоровыя, съ правильными чертами лица, съ южными чудными глазами, всѣ онѣ служили украшеніемъ обитаемаго ими края. Когда императоръ Николай Павловичъ пріѣхалъ въ Крымъ, то обыватели поспѣшили ему выставить всю пятерку напоказъ. Онъ ими залюбовался, выразилъ свое благосклонное вниманіе тѣмъ, что даже заговорилъ съ ними. Одна изъ нихъ, именно Марья Павловна, которая связала свою судьбу съ моею, была та самая красавица, которую Пушкинъ воспѣлъ въ «Бахчисарайскомъ фонтанѣ». Ей я обязанъ весьма многимъ. Я не довѣрялъ своимъ силамъ, былъ нерѣшителенъ, въ будничной жизни путался, тяготился малѣйшей заботой. Поняла ли она меня, или въ воображеніи ея составился образъ фантастическаго юноши, томящагося отъ невѣрія въ свои способности и силы,—разобраться я не умѣю, но поддерживала она меня со свойственною ей энергіей, вселяя въ меня увѣренность, что я долженъ создать что-нибудь крупное въ музыкальной сферѣ. За это я ей безконечно благодаренъ, хотя во всѣхъ другихъ отношеніяхъ мнѣ пришлось изъ-за нея испытывать большія непріятности и попадать въ невозможныя ситуаціи. Меня не покидало никогда сознаніе, что Ринальдо есть пришлый гость, «до» и «послѣ» него чародѣйка расточала свои волшебныя чары на другихъ, быть можетъ, болѣе достойныхъ ея вниманія. То, что въ молодомъ современномъ поколѣніи рѣзко бросается въ глаза, это—его принципіальность и какая-то кичливость въ вопросахъ чести и нравственности, которыхъ они, къ слову будь сказано, еще на практикѣ не успѣли примѣнить; это въ мои молодые годы не входило въ обиходъ, а у Марьи Павловны отсутствовало совершенно. Для нея не существовало дурныхъ поступковъ, брезгливости въ этомъ отношеніи она не ощущала. Въ ней есть хорошія свойства (мѣрить ее обыкновеннымъ аршинчикомъ невозможно), она, безспорно, принадлежитъ къ исключительнымъ натурамъ; ни передъ чѣмъ не отступится, если она чего-нибудь пожелаетъ. Начитана въ достаточной мѣрѣ, виды видала на своемъ вѣку, умѣетъ обворожить человѣка, если ей это нужно. Въ ней сказываются всѣ свойства давнишнихъ предковъ: обладая мощнымъ тѣломъ, она предается первому порыву физическаго движенія. Извѣстное свободомыслiе и легкую современность она иногда на себя

напускаетъ, но все это ненадолго и постольку, поскольку ей это пріятно. Какъ истая гречанка, она унаслѣдовала отъ своего народа хитрость и эстетическій вкусъ.

— Ахъ, что я сдѣлала!—прервала я Сѣрова.

Все время, пока онъ велъ свой разсказъ, я механически вертѣла кисточку у бархатной подушки, пока, наконецъ, не оборвала ея.

— Теперь я больше не могу разсказывать,—рѣшилъ Сѣровъ.— Только благодаря тому, что залюбовался вашей ручкой, какъ она живо перебирала бахрому кисточки, я могъ такъ долго просидѣть на одномъ мѣстѣ. Вы меня какъ будто замагнетизировали.

Дѣйствительно, Сѣровъ уже опять забѣгалъ по комнатѣ.

— А знаете, съ Гегелемъ случилась та же самая исторія. На его лекціяхъ присутствовалъ студентъ, у котораго недоставало одной пуговицы на сюртукѣ. Лекторъ постоянно смотрѣлъ на это пустое мѣсто. Вдругъ студенту вздумалось пришить пуговицу, лекторъ начинаетъ читать... глядитъ на мѣсто, гдѣ обыкновенно отсутствовала она... пуговица торчитъ!! Баста! Профессоръ сконфуженъ, лекція пріостановлена, теченіе мысли нарушено...

Мы оба развеселились.

— Вы мнѣ только еще одно скажите: когда Марья Павловна слушала въ первый разъ ваше произведеніе, очень она восторгалась?

— Да, но не въ такой мѣрѣ, какъ моя мама; Марья Павловна увѣряла, что ждала отъ меня именно такого результата; для мамы это было совершеннѣйшею неожиданностью. Она какъ будто не вѣрила въ мое призваніе, да и отецъ очень повліялъ на нее.

— А онъ, какъ вы думаете, сочувствовалъ бы вамъ теперь?

— Если бы я пользовался блестящимъ денежнымъ положеніемъ à la Rossini въ Парижѣ, то навѣрное д а, но, вѣдь, русскій композиторъ долженъ быть обезпеченъ помимо музыкальныхъ доходовъ. Глинка былъ помѣщикомъ, Даргомыжскій—не знаю, чѣмъ живетъ, но навѣрное не оперными доходами.

— Однако, уже разсвѣтаетъ,—удивилась я, видя, какъ сквозь занавѣсъ пробивается утренній свѣтъ.—Что скажетъ ваша строжайшая хозяйка, Frau Stamm?

— Она къ вамъ питаетъ величайшее почтеніе, потому что я сказалъ ей, что вы моя ученица, посланная отъ великой княгини.

Я укоризненно покачала головой. Сѣровъ же перевернулся на одной ножкѣ, скорчилъ комическую физіономію. Мы оба расхохотались.

— Все-таки я пойду къ ней, она обыкновенно ждетъ меня.

Когда у Сѣрова были вечера, то я находилась въ страшномъ затруд-

неніи насчетъ возвращенія ночью домой. Петербурга я боялась, провожать меня было некому, ѣздить было не на что. Его хозяйка любезно предложила мнѣ свою комнату для переночевки, я пользовалась ея любезностью и оставалась у нея послѣ всѣхъ званыхъ вечеровъ.

— Итакъ, милая ученица (онъ произнесъ это съ особеннымъ ударѳніемъ), какъ вы справитесь съ сегодняшней задачей?

— Изъ всѣхъ задачъ, дорогой маэстро, сегодняшняя—самая трудная для меня, и за блестящее рѣшеніе ея не ручаюсь.

— Надо же намъ двойной контрапунктъ пройти, наконецъ,— сострилъ онъ.

— Боюсь рутинныхъ формъ, какъ вы знаете,—продолжала я разговоръ, въ которомъ сквозила далеко не музыкальная тема.—Спать пора!— добавила я и стала прощаться.

— Я вамъ посвѣчу!

Сѣровъ взялъ канделябръ, проводилъ меня до коридора, подшутилъ насчетъ нейтральности его, остановился у своихъ дверей и вдругъ гаркнулъ во весь голосъ «buona sera» изъ «Севильскаго цирюльника». Я вздрогнула, испугавшись болѣе за жильцовъ, спавшихъ въ сосѣднихъ комнатахъ, шопотомъ просила его быть потише, но въ него въѣхалъ шаловливый духъ, «Poltergeist» [1]), и онъ не унимался. Я ускользнула за дверь хозяйской комнаты и посмотрѣла на него въ щель: онъ стоялъ еще у своихъ дверей съ юнымъ мальчишескимъ выраженіемъ лица и хриплымъ шопотомъ продолжалъ прощаться со мной, напѣвая россиніевскую арію. Я помирала со смѣху...

IV.

СВАТОВСТВО СѢРОВА.

На слѣдующій день я Сѣрова не видѣла, не хотѣла къ нему заходить и занялась дома рѣшеніемъ задачи двойного контрапункта. Охъ, не легка была эта задача!! Думала... думала... ничего не придумала. Шутки шутить съ Сѣровымъ я не хотѣла: моя принципіальность и узко-буржуазное, честное домашнее воспитаніе предохранили меня отъ свѣтскаго кокетничанія; а противъ брака и семьи бунтовалась вся моя артистическая натура. Какъ въ подобныхъ случаяхъ всегда бываетъ, я предоставила все судьбѣ. Что будетъ, то будетъ! Поздно вечеромъ пришла вѣсточка: это

[1]) Бѣсенокъ.

было первое письмо, полученное мною отъ Сѣрова. «В. С.! за что же вы меня мучите? отчего вы не пришли? Не зналъ, какъ день прокоротать, все васъ поджидалъ! Вамъ говорить, васъ слушать, быть в м ѣ с т ѣ, наконецъ,— вотъ чего я хочу, о чемъ томлюсь... измочалили вы меня вконецъ, я становлюсь ни на что не годнымъ. Завтра я д о л ж е н ъ васъ видѣть!! До свиданія!!!»

Утромъ на слѣдующій день я была въ страшной нерѣшительности: итти, не итти? Что я ему скажу? Занятія нарушились; отвѣтъ требовался твердый, ясный, рѣшительный... а рѣшать сразу страшно! Чтобы какъ-нибудь заглушить свою душевную тревогу, я ни съ того, ни съ сего вздумала заняться стиркой. При всей моей неумѣлости, меня, особенно въ минуты трудныя, тянуло къ физическому труду. Только что я взялась за чистку манжетъ, какъ вдругъ... звонокъ. Сердце мое дрогнуло... бѣгу къ дверямъ... это онъ!!!...

Когда Клерхенъ увидѣла своего Эгмонта въ блестящемъ, драгоцѣнномъ нарядѣ испанскаго гранда, она вскрикнула отъ изумленія; когда же я увидѣла своего Эгмонта, преобразившагося въ юношу, съ сіяющимъ, радостно-счастливымъ лицомъ, я не вскрикнула, нѣтъ! но... задача двойного контрапункта была рѣшена и безповоротно. Что мнѣ говорилъ Сѣровъ, держа меня за обѣ руки, еще влажныя отъ мытья; что изображала изъ себя моя пріятельница, стоявшая поодаль, я не помню! Знаю только одно, что его восторженный взоръ вскружилъ мнѣ голову, и на вопросъ:

— Скажите хоть слово, одно, послѣднее!

послѣдовалъ отвѣтъ:

— Я безъ васъ жить не могу!

Отвѣтъ этотъ привелъ Сѣрова въ неистовое, бурное настроеніе. Онъ увѣрялъ, что въ первый разъ въ жизни нашелъ квартиру безъ разспросовъ и обычныхъ для того времени мытарствъ; тѣмъ болѣе его подвигъ былъ достоинъ вниманія, что я занимала комнату въ какихъ-то трущобахъ, далеко не въ аристократическомъ кварталѣ.

— Вотъ что значитъ инстинктъ! Тянуло меня къ этому дому— зашелъ, а вышло, что я попалъ именно туда, куда слѣдовало!

Немного погодя я попросила позволенія позвать одну старушку, его поклонницу, которая мечтала о недосягаемомъ счастіи увидѣть автора «Юдиѳи» поближе, не со сцены. Старушка эта была чутка къ музыкальнымъ красотамъ и боготворила Сѣрова, какъ творца своей излюбленной оперы. Она была бѣдной швеей, пробивавшейся изо дня въ день, что̀ не мѣшало ей обладать замѣчательно живымъ умомъ и горячей, отзывчивой душой. Я ее очень любила. Сбѣгавъ за ней, я попросила ее немедленно къ себѣ. Она молча пошла за мной прямо отъ работы, даже не принаря-

дившись (о чемъ она послѣ очень сокрушалась). Не давъ ей времени опомниться, я ее встрѣтила слѣдующими словами:

— Вотъ Александръ Николаевичъ Сѣровъ, мой женихъ!

Взявъ его за руки, я торжественно поцѣловалась съ нимъ. Старушка чуть ума не лишилась!... Долго стояла она неподвижно, признала его, наконецъ. Да! это былъ тотъ Сѣровъ, котораго она жаждала видѣть; лицо ея выражало глубокое благоговѣніе. Внезапно обернувшись ко мнѣ, она спросила:

— Вѣрно ли я разслышала? Онъ женится на васъ? Не подшутили ли вы надо мной, старухой?

Сѣровъ подтвердилъ мои слова. Тогда она рѣшилась подойти къ нему и заговорила растроганнымъ голосомъ:

— Поберегите ее, батюшка, поберегите! добрая у ней душа! много она перенесла горя, хоть и молода еще годами! Говорить нечего, счастіе великое выпало на ея долю, и если она зазнается, то пусть лучше его не извѣдаетъ! А все-таки поберегите ее, молода ужъ очень она, вотъ что!

Старушка залилась горькими слезами. Сѣровъ бережно обнялъ меня, подвелъ къ ней и сказалъ просто, безъ всякой вычурности:

— А вотъ увидите, Ирина Алексѣевна, еще какъ счастливы-то будемъ!

Не вѣрить въ это счастіе нельзя было, глядя на наши оживленныя лица. Старушка окинула насъ испытующимъ взоромъ и пророческимъ тономъ произнесла:

— Говорила я вамъ, В. С., что придетъ какой-нибудь принцъ, оцѣнитъ вашъ талантъ и вознаградитъ васъ за ваши труды... вотъ онъ, принцъ-то, явился!

Вдругъ съѣхавъ на фамильярный тонъ, прибавила она:

— Ужъ я признаюсь вамъ, голубчикъ Александръ Николаевичъ, не сердитесь на меня глупую, необразованную старуху: вы мнѣ казались прежде ста-а-арымъ старикомъ, а теперь вы словно помолодѣли, или я плохо вижу, но совсѣмъ вы молодецъ молодцомъ передо мной стоите.

— Горе не краситъ человѣка, а радость, да такая, хоть кому возвратитъ молодость.

Тутъ почему-то они расцѣловались.

— Господи, Господи!—набожно перекрестилась старушка,—есть же великіе люди, услаждающіе нашу убогую жизнь своими талантами, да еще не брезгаютъ нами, маленькими мошками. Господи, спасибо Тебѣ, Творцу Небесному, за этакую радость, какую Ты мнѣ, грѣшной, доставилъ сегодня!

Старушка удалилась; отъ нея такъ и вѣяло теплотой и задушевностью.

Очутившись одни, мы въ первый и единственный разъ въ жизни не знали, о чемъ бесѣдовать. Вагнеръ, Бетховенъ, Листъ и Бахъ, всѣ наши старые друзья, стали чужды намъ, хотя еще за два дня духовное общеніе съ ними служило намъ связующимъ звеномъ и мы были такъ счастливы находиться между ними. Довольно странно было видѣть насъ разговаривающими о погодѣ, о дурной мостовой. Я почувствовала неимовѣрную усталость. Сѣровъ уѣхалъ, взявъ съ меня слово, что я вечеркомъ загляну къ нему. По уходѣ его тяжелыя думы охватили мою душу. О чемъ я думала? Думала я все на одну тему, которая меня до такой степени разстроила, что я вечеромъ явилась къ Сѣрову съ заплаканными глазами.

— Что съ вами? Что случилось?—испуганно воскликнулъ онъ. Я бросилась къ нему и на груди его выплакала свои дѣвичьи слезы.

— Боюсь за васъ, боюсь за себя, боюсь за свою свободу: я не могу свыкнуться съ мыслью, что не буду болѣе учиться. Я чувствую, что теряю почву подъ ногами, меня кто-то толкаетъ въ совершенно чуждую для меня жизнь... Боже мой! какъ мнѣ больно... тяжело!—Глухія рыданія заглушали слова. Сѣровъ гладилъ мои волосы, участливо приласкалъ меня, но успокоить не сумѣлъ. Всѣ его доводы рушились передъ моими, хотя мы были одинаково неопытны въ практической жизни; я понимала только одно, что отъ меня требуется жертва и что я не могу ее принести безъ боли. Его утѣшенія меня даже раздражали. Предложеніе жить въ отдѣльныхъ двухъ этажахъ, чтобъ не мѣшать другъ другу заниматься музыкой, мнѣ показалось далеко не разумнѣе нейтральной комнаты! Не въ этажахъ было дѣло, не въ нейтральныхъ комнатахъ, а въ томъ сознаніи, что жить жизнью трудовой, ученической, о которой я тогда мечтала, мнѣ больше не представлялось возможнымъ. О Сѣровѣ я забыла въ тотъ мигъ: эгоизмъ, присущій артисту и очень юному существу, охватилъ меня всецѣло. Сѣровъ растерялся. Не ему, понятно, должна я была выплакать свое горе; но не было другого, болѣе близкаго человѣка, и я не задумалась нисколько о томъ, что отравляю ему этими слезами только что пережитые счастливые моменты. Когда я нѣсколько успокоилась, Сѣровъ почувствовалъ свою силу и, бросивъ невольную робость (охватывающую такъ часто сильныя натуры при видѣ женскихъ слезъ), рѣшительными, твердыми шагами подошелъ къ органу. Онъ никогда не фантазировалъ за инструментомъ, но въ этотъ единый разъ, когда разнообразнѣйшія чувства, тѣснившія его грудь, рвались наружу, онъ сталъ импровизировать... Что это за чудная была импровизація!! Это былъ цѣлый міръ вдохновенныхъ звуковъ, уносящихъ слушателя въ иной, возвышенный міръ. Благодатное чувство самозабвенія снизошло на меня, и горе мое затихло. Я глядѣла въ одну точку, на эту сѣрую маленькую фигуру, которая все росла и росла, все поднималась; и

чѣмъ болѣе въ моихъ глазахъ она возвышалась, тѣмъ ниже, тѣмъ мельче я становилась сама передъ собой. Ужъ не эгоистическія слезы меня душили,—нѣтъ! моя грудь подымалась отъ нравственной силы и потребности принести нужную жертву тому, кто сумѣлъ звуками вызвать дивное перерожденіе. Сѣровъ все игралъ и какъ будто слился съ своимъ инструментомъ; гармонія становилась все мощнѣй, глубже; органъ никогда не издавалъ такихъ богатыхъ, полныхъ содержанія звуковъ; во всей сѣровской музыкѣ не находила я такой сильной и вмѣстѣ съ тѣмъ умиротворяющей мелодіи. Я подошла къ органу, опустилась на колѣни около него, и такъ мирно, тихо, хорошо стало на сердцѣ, словно горячая молитва подкрѣпила мою измученную душу. Когда онъ кончилъ, я осталась все въ томъ же положеніи; Сѣровъ понялъ меня... онъ, какъ бы благословляя, положилъ свою руку на мою голову. Я медленно поднялась и твердымъ голосомъ сказала:

— Я б у д у вашей женой, я х о ч у быть вашей женой!

Сѣровъ стоялъ, глубоко потрясенный: на выразительномъ его лицѣ лежалъ отпечатокъ глубокаго раздумья; въ глазахъ свѣтилась кроткая, добрая мысль; голова была не гордо закинута назадъ, а какая-то смѣлая отвага заставила его держать ее высоко.

— Такъ какъ мы съ вами люди, не признающіе рутинной обрядности, то церковное бракосочетаніе можетъ насъ интересовать только со стороны неизбѣжной формальности; этотъ же интимный союзъ въ моментъ, вызванный высокимъ полетомъ нашихъ одинаково настроенныхъ душъ, будемъ считать настоящимъ актомъ духовнаго нашего бракосочетанія. Итакъ, я васъ привѣтствую, какъ жену свою, и считаю ваше слово ненарушимымъ.

У него висѣло распятіе изъ слоновой кости; онъ подвелъ меня къ нему.

— Я всей душой люблю Христа; когда глядишь на его изображеніе, чувствуешь, что тебя приковываетъ къ Нему крѣпкая высоконравственная связь, и еще смѣлѣе ринешься въ борьбу за свои идеалы... Культовъ я не признаю—музыка для меня есть религія, вѣра, нравственность—все!!

Постоявъ передъ распятіемъ, Сѣровъ предложилъ сыграть фугу Баха.

— Онъ былъ нашимъ сватомъ, пусть теперь будетъ нашимъ посаженымъ отцомъ.

Онъ выбралъ E-moll'ную. Она гармонировала вполнѣ съ нашимъ настроеніемъ, и мы сыграли ее, какъ будто разговаривали на языкѣ, еще болѣе родномъ, чѣмъ русскій.

Я собралась итти домой. На прощанье онъ мнѣ сказалъ:

— Не убивайтесь же, дорогая, вѣдь и мнѣ въ голову не приходило искать себѣ жену; я былъ увѣренъ, что умру холостякомъ, но нельзя же итти противъ судьбы—т а к ъ слѣдуетъ поступать, а не иначе! Вы видите, я не колеблюсь, ни на минуту не задумываюсь о томъ, что̀ я могу выиграть или утратить, связавъ свою жизнь съ вашей. Такъ должно быть! «Es muss sein»,—цитировалъ онъ motto изъ бетховенскаго квартета. Я искренно раскаивалась въ своемъ малодушіи и потому молчала, опустивъ глаза.

— Завтра ѣдемъ къ мамѣ; она будетъ на седьмомъ небѣ отъ радости, что все такъ благополучно обошлось.

Слегка прикоснувшись губами къ моему лбу, онъ прошепталъ чуть слышно: «Не унывайте!»

Я взглянула на Сѣрова глазами, преисполненными глубокой вѣры въ него, и встрѣтила его любящій, ласкающій взоръ.

— Моя невѣста!—невольно простеръ онъ ко мнѣ руки.

Раздался звонокъ, я поспѣшила домой.

V.

СѢРОВЪ ВЪ РОЛИ ЖЕНИХА.

Поѣхали мы на слѣдующій день къ матери Сѣрова; она любезно вышла ко мнѣ навстрѣчу.

— Надѣсь, что вы во мнѣ найдете добрую свекровь,—ласково привѣтствовала она меня.

Она была уже преклонныхъ лѣтъ; на строгомъ лицѣ, съ крѣпко сжатыми губами, свидѣтельствовавшими о безропотно перенесенномъ страданіи, въ глазахъ свѣтилась чуткая душа; быстрая походка и необычайная подвижность напоминали сына. Она не была многорѣчива, привыкла скрывать свои чувства, но на этотъ разъ ея радостное настроеніе явно обнаружилось. Хотя молодость моя ее нѣсколько смущала, но материнское сердце билось учащенно отъ мысли, что ея сынъ, ея любимый первенецъ, женится.

И хорошо же было въ ея чисто прибранныхъ комнаткахъ! Старая мебель, старинная посуда, благоустроенное хозяйство, тишина и какая-то особенная благонравность (другого слова не пріищу) составляли ихъ привлекательную сторону. Сама Анна Карловна была чрезвычайно проста въ обращеніи, хотя тонко понимала жизнь и совсѣмъ не походила на старушекъ того общества, къ которому она принадлежала. Никакой чопор-

ности въ ней не было; склонность читать мораль также отсутствовала, къ великому моему удовольствію; молодежь она не ругала, хотя это было существеннѣйшею принадлежностью пожилыхъ дамъ изъ порядочнаго круга; особенно мила была она тѣмъ, что унылыми предсказаніями не разбивала молодыхъ иллюзій,—легко, весело дышалось въ этихъ уютненькихъ уголкахъ. Диванчиковъ, скамеечекъ, подушечекъ было тьма-тьмущая, и непривычно мнѣ было видѣть Сѣрова въ роли почтительнаго сына, расплывающагося отъ буржуазнаго довольства, которое онъ испытывалъ, прохаживаясь по всѣмъ «ма́минымъ» комнаткамъ.

— Вотъ по этому кожаному дивану мы всѣ дѣтишки бѣгали съ особеннымъ наслажденіемъ, помнишь, мама? Отецъ, бывало, за ухо вытащитъ провинившагося изъ-за этой широкой спинки. А вотъ часы, которые постоянно смущали бабушку. «Эки каки часы,—бывало ворчитъ она,—все рано да рано, а къ обѣднѣ опаздываю!» А мы возьмемъ да переставимъ ихъ исподтишка. Ужасно любили дразнить бабушку. Уморительная она была! Помнишь, мама, какъ она при гостяхъ внезапно встаетъ съ кресла и объявляетъ имъ, говоря о себѣ въ третьемъ лицѣ: «А бабушка сейчасъ въ баньку пойдетъ!» А вотъ кресло папино, сидя на которомъ, онъ меня частенько пробиралъ... тутъ чашка, тамъ блюдце, здѣсь скамеечка—всѣ эти мелкія воспоминанія меня сразу перенесли въ чужую семью, которая становилась теперь моею. Съ жадностью вглядывалась я во всѣ предметы, которые когда-то окружали дорогого мнѣ человѣка. Здѣсь Сѣровъ не былъ знаменитымъ авторомъ «Юдиѳи», котораго всѣ боялись за его злыя критики: простымъ смертнымъ сидѣлъ онъ между нами, и при мнѣ эти стѣны были свидѣтелями только добраго, ласковаго, милаго обращенія сына съ любимой матерью. У меня же въ этихъ стѣнахъ возникли картины, разрушавшія окончательно строгій обликъ бичующаго Зоила: и онъ рвалъ штанишки, и онъ объѣдался конфетами, и его пробирали по-отечески—все, какъ у другихъ, «ganz просто», пояснялъ мнѣ, смѣясь, Сѣровъ. Именно у матери его, прижавшись такъ уютно къ уголочку стараго дивана, я поняла только, какъ глубоко внѣдрилась въ Сѣровѣ семейственная жилка, почему онъ не колебался въ рѣшеніи своемъ вступить въ бракъ. Видимо, у матери и у сына женитьба была завѣтною мечтою, которую они съ теченіемъ времени привыкли считать невыполнимой. Мать меня осторожно, неспѣша вводила въ свою колею, снисходя къ моей молодости, щадя ее и прощая многое, что позднѣе должно было выработаться самой жизнью. О томъ, былъ ли выборъ сына ей по душѣ, она ни разу не обмолвилась; она ему наединѣ не выражала ни малѣйшей критики, а впослѣдствіи мы полюбили другъ друга горячо и искренно.

Свадебный разговоръ былъ, конечно, существеннѣйшей темой бесѣды

въ первый нашъ визитъ. Избѣгая толпы любопытныхъ зрителей, мы рѣшили вѣнчаться внѣ Петербурга, а будучи оба врагами церемоній, отказались отъ всякихъ свадебныхъ пиршествъ. Я предложила совершить обрядъ въ Москвѣ, такъ какъ Сѣровъ тамъ былъ еще мало извѣстенъ. На-дняхъ мы должны были ѣхать. Мать деликатно скрыла свое мнѣніе; я такъ и не знаю, было ей больно отсутствовать на свадьбѣ, или относилась она безразлично къ этому обряду; вообще она никогда не противорѣчила и не выражала ни малѣйшаго протеста. Не то было съ сестрами, съ которыми мнѣ пришлось тутъ же познакомиться. Тотчасъ втянули онѣ меня въ подробное описаніе ихъ семейной жизни; жалѣли о томъ, что на свадьбѣ нельзя будетъ присутствовать; хихикали надъ моимъ отвращеніемъ къ хозяйству; пугали дѣтьми, ихъ болѣзнями и пр., и пр.

— Не вѣрь имъ,—утѣшалъ Сѣровъ меня, когда мы ѣхали на обратномъ пути,—мы найдемъ навѣрное способъ повести разумно нашу жизнь. Хозяйства намъ никакого не нужно; я буду получать много денегъ, наймемъ экономку, а все прочее—пустяки.

Тутъ посыпались градомъ ласковыя слова... лихачъ-извозчикъ мчался по пустыннымъ улицамъ, закидывая насъ комьями свѣжаго снѣга; звѣздное небо свѣтилось такъ мирно надъ нашими головами,—какія же возможны послѣ этого мрачныя мысли?

— Извозчикъ, стой!—вдругъ громовымъ голосомъ остановилъ его Сѣровъ.—Поѣзжай въ Думу! Вѣдь, я совсѣмъ забылъ, что сегодня у меня лекція. Кажется, ужъ поздно! Во весь духъ гони лошадь!

— О чемъ ты сегодня будешь читать?

— О твоихъ глазахъ!

— Нѣтъ, серьезно, ты же не готовился къ лекціи?

— Я никогда не готовлюсь, но сегодня боюсь, что среди лекціи заговорю о своей женитьбѣ.

Если это случилось не совсѣмъ такъ, то все-таки не обошлось безъ курьеза. Мы подъѣхали, наконецъ; публика еще не разошлась, но сильно недоумѣвала, почему Сѣровъ не предупредилъ о томъ, что лекція не состоится. Всевозможные профессорскіе «четверть часа» давно прошли, лекторъ, наконецъ, появляется. Видимо, ему было не совсѣмъ ловко, онъ пытался извиниться... но что это былъ за оригинальный способъ испрашиванья себѣ извиненія у публики! Держа меня за руку, точно маленькую дѣвочку, онъ съ сіяющей блаженной улыбкой, войдя въ залу, громко, внятно объявилъ:

— А я женюсь!

Мигомъ аудиторія преобразилась: слушатели повскакали со своихъ мѣстъ, окружили насъ, поздравляли; одна дама бросилась меня цѣловать,

увѣряя, что это вполнѣ «органическій» бракъ (она слышала про меня отъ Славинскаго). Вообще радостное выраженіе лица Сѣрова сообщилось присутствующимъ, и ему охотно простили его запаздываніе. Образовалась шеренга, межъ которой мы торжественно прошли до каѳедры; я сѣла противъ лектора и со страхомъ слѣдила за нимъ, вспомнивъ его опасеніе насчетъ возможнаго включенія въ лекцію неподобающаго мотива о свадьбѣ. Лекція прошла благополучно. Сѣровъ читалъ о назначеніи оперы въ наше время: остроумно, легко, игриво нанизывалъ онъ на одну блестящую нить (не отступая отъ основной идеи) смѣлыя сравненія, веселые анекдоты и массу фактическаго матеріала.

На слѣдующій день мы уже были на вокзалѣ. Тутъ произошло первое столкновеніе двухъ разныхъ принциповъ. Онъ желалъ ѣхать первымъ классомъ, а я третьимъ,—помирились мы на второмъ. Вообще Сѣровъ понималъ, что насъ раздѣляло четверть столѣтія, потому онъ считался съ возможностью частыхъ столкновеній, не обезкураживался, когда они возникали, руководствуясь воззрѣніемъ, дѣлающимъ возможнымъ обоюдное счастье: каждый долженъ считаться съ соотвѣтствующей ему эпохой, но, понятно, не становиться ея рабомъ. Въ вагонѣ мы, не сговариваясь, избѣгали бесѣдовать о музыкѣ; насъ интересовала сама жизнь, мы сами, наши родственники; искусство же пока не хотѣлось впутывать въ эту вереницу будничныхъ интересовъ. Родители мои и не подозрѣвали о томъ, что я выхожу замужъ за «политическаго интригана»; впрочемъ, они на меня давно махнули рукой, и съ этой стороны мнѣ нечего было опасаться; но сестра моя, которую я безумно любила, должна была не сочувствовать этому браку, и я этого боялась. Пріѣхали мы къ родителямъ безъ всякихъ приключеній; было уже довольно поздно. Сѣрову не слѣдовало появляться въ этотъ вечеръ въ мою семью, а утромъ честь-честью, какъ подобаетъ солидному человѣку, просить руки дочери. Нашей сообразительности на это не хватило. Ввалились мы къ нимъ въ 10 часовъ вечера, подняли стариковъ изъ постели, перепугали всѣхъ моимъ внезапнымъ пріѣздомъ. Когда же Сѣровъ удалился, то мать моя разразилась самой безпощадной критикой его наружныхъ недостатковъ и нравственной неблаговоспитанности, находя его пріѣздъ со мной, молодой дѣвушкой, компрометирующимъ въ глазахъ сосѣдей. На другое утро Сѣровъ явился бодрый, свѣжій, любезный, такъ очаровалъ моихъ стариковъ, что я только диву давалась,—крѣпость была взята безъ боя. Объясненіе съ моей сестрой, которая имѣла громадное нравственное вліяніе на меня и которую я, любя, все-таки боялась, было еще впереди. Результатомъ этихъ объясненій было долголѣтнее расхожденіе. Сѣровъ зналъ молодежь 60-хъ годовъ только по слухамъ; я же не могла въ этомъ смыслѣ служить ему образцомъ, потому

что по юности своей не была тверда въ выработанныхъ тогда принципахъ: они разсыпались въ прахъ передъ могучимъ критическимъ умомъ Сѣрова. Въ обществѣ, окружавшемъ мою сестру, находились типичные представители лучшей научной молодежи того времени, которые въ зрѣломъ возрастѣ почти всѣ заняли видныя мѣста въ общественныхъ должностяхъ. Сѣровъ пожелалъ посѣтить со мной этотъ кружокъ. Скромно, безмолвно провелъ онъ весь вечеръ, повидимому не интересуясь ничѣмъ; нѣсколько же мѣсяцевъ спустя онъ какъ-то вздумалъ «критику навести» на произнесенныя тамъ рѣчи... жутко мнѣ стало!

Какъ мы ни откладывали визита къ священнику, надо было, наконецъ, отправиться хлопотать о бракосочетаніи. Входимъ къ нему съ довольно солидными лицами. Священникъ, выслушавъ внимательно просьбу о совершеніи обряда, любезно спросилъ:

— Вы когда намѣрены вѣнчаться?

— Чѣмъ скорѣе, тѣмъ лучше: хоть завтра!—отвѣтилъ Сѣровъ.

У священника моментально измѣнилась физіономія. Въ предвкушеніи пріятной бесѣды у него на лицѣ разлилась было сладчайшая улыбка, но послѣ словъ Сѣрова ее смѣнило осторожно-брезгливое выраженіе лица, которое бываетъ у человѣка, рискующаго противъ своей воли попасть въ свидѣтели какого-нибудь уличнаго скандала.

— Вы православные?—строго спросилъ онъ.

Я объявила, что реформатка.

— Такъ вамъ, милостивый государь, грѣхъ не знать, что въ Рождественскій постъ у православныхъ бракосочетаніе воспрещается.

Водворилась полная тишина. Священникъ строго, внушительно взиралъ съ высоты своего величія на маленькую фигуру провинившагося; тотъ опустилъ скромно глаза, чтобъ не выказать неуваженія батюшкѣ: лукавый кобольдъ соблазнительно манилъ къ взрыву неудержимаго хохота.

— Да вы кто такіе будете? — подозрительно спросилъ священнослужитель.

— Я—музыкантъ,—съ комическимъ смиреніемъ отвѣтилъ Сѣровъ.

Извиняясь за доставленное безпокойство, мы распростились съ батюшкой и бросились стремглавъ къ выходнымъ дверямъ, чтобъ дать волю душившему насъ смѣху. И посмѣялись же мы! Узенькій московскій переулочекъ такъ и огласился нашимъ звонкимъ хохотомъ; даже проходящій людъ останавливался и съ недоумѣніемъ глядѣлъ намъ вслѣдъ.

— Да какъ же это твои-то сестры не предупредили?

— Богъ ихъ знаетъ, у насъ никогда посты не соблюдались,—сквозь слезы, закашливаясь, отвѣтилъ Сѣровъ.

Оправившись, наконецъ, отъ нанесеннаго батюшкѣ визита, мы заду-

мались надъ вопросомъ: что же теперь дѣлать? На Сѣрова почему-то нашло «ослиное упорство», какъ онъ самъ выразился, и онъ далъ себѣ слово поставить на своемъ: заставить попа вѣнчать постомъ. Пошелъ онъ къ другому священнику, сталъ его соблазнять деньгами. Давалъ 100, 200, 300 рублей,—попъ не согласился! Сѣровъ затуманился и впалъ въ хандру. Въ одинъ прекрасный день Сѣровъ разразился воркотней, жалобой на судьбу, совершенно несвойственнымъ ему брюзжаньемъ.

— Какой я женихъ, чортъ возьми! только смѣхъ одинъ! Это положеніе невообразимо глупое. Promis! Обѣщанный человѣкъ!.. on est plutôt compromis par une pareille situation [1]). Зачѣмъ эти обряды несносные? То ли дѣло въ прежнія времена, когда похищали своихъ женъ... или договоры частные заключали. И комната какая... чисто лакейская... я чувствую себя въ этой проклятой Москвѣ, какъ въ желѣзныхъ оковахъ.

Сѣровъ спотыкался на мебель, мимоходомъ ронялъ стоящіе на столѣ предметы, съ каждымъ словомъ приходилъ все въ большее неистовство. Въ Петербургъ слѣдовало возвратиться къ слѣдующей лекціи; я предложила ему ѣхать одному, а меня оставить до конца поста въ Москвѣ; но предложеніе это вызвало такой бурный протестъ, что я поспѣшила взять его назадъ. Собственно говоря, я понимала Сѣрова,—онъ за послѣднее время выбился изъ колеи; уже мѣсяца два прошло, а онъ серьезно не принимался еще за вторую оперу; покончивъ съ вопросомъ о женитьбѣ, онъ надѣялся снова войти въ спокойную, ровную, правильную жизнь. Наконецъ, я рѣшилась разсѣчь Гордіевъ узелъ.

— Знаешь, что я придумала? Такъ какъ въ Петербургѣ никто не заботится о разныхъ постахъ, то объявимъ себя тамъ повѣнчанными; въ случаѣ чьей-нибудь придирки, можно сказать, что за большую сумму знакомый священникъ согласился насъ вѣнчать. Здѣсь ты нигдѣ не былъ у своихъ знакомыхъ, объяви прямо, что ты женатъ. Къ тебѣ же довѣріе мое безгранично; я знаю, что ты исполнишь свое намѣреніе сдѣлать меня своей легальной женой.

Надо было видѣть его безпредѣльную радость! Тутъ же въ гостиницѣ, среди бѣла дня, онъ схватилъ меня за руку и проплясалъ со мной мазурку! Вообще этотъ танецъ игралъ въ нашей жизни немаловажную роль. Сѣровъ выплясывалъ мазурку по старинным правиламъ: мягко выступая на носочкахъ, съ округленными движеніями руки, граціозно гармонирующими съ па, которыя вытанцовывались съ неподражаемой плавностью, онъ лишь изрѣдка нарушалъ ихъ легкимъ притопываніемъ ножкой, обутой въ мягкую обувь, безъ каблуковъ.

---

[1]) Скорѣе чувствуешь себя скомпрометированнымъ подобнымъ положеніемъ.

— Сдѣлаемъ сегодня репетицію, ты хотѣлъ меня послѣ свадьбы познакомить съ Одоевскими, начнемъ съ нихъ! — подзадорила я его.

— Великолѣпно!—воскликнулъ онъ, выкинувъ на ходу еще одно граціозное п а.

Вечеромъ мы помчались къ князю Одоевскому. Сѣровъ велѣлъ лакею доложить: А. Н. Сѣровъ съ женою. Князь старческими шажками поспѣшно поплелся навстрѣчу; облобызался съ Сѣровымъ, радовался несказанно его пріѣзду и удивлялся, что ничего не слыхалъ о женитьбѣ. Супруга его, довольно тучная особа, рѣдко разлучавшаяся съ кресломъ и своей неотлучной собачкой, ради такого торжественнаго случая рѣшилась покинуть ихъ, чтобы посмотрѣть на ж е н а т а г о Сѣрова.

— Ну, ужъ не сочиняйте, батюшка! Что это за жена? да это ваша дочь!—увѣряла она.

Князь очень любилъ Сѣрова, тотчасъ же повелъ его въ свой кабинетъ, куда и я послѣдовала за ними. И чего-чего тамъ только не было: акустическіе аппараты, электрическіе приборы, книги... ноты! Князь интересовался въ равной степени народной музыкальной грамотностью, опытами по акустикѣ, контрапунктомъ, беллетристикой, гастрономіей и философіей; поэтому онъ притягивалъ къ себѣ массу людей и со всѣми былъ одинаково ласковъ, привѣтливъ. Прислушиваясь къ его разговору, я часто не умѣла различить, о какомъ предметѣ онъ, въ сущности, говоритъ. Во время опыта акустическаго аппарата онъ вдругъ вспомнитъ о покупкѣ герметически закупоренной мѣдной кастрюли новѣйшаго изобрѣтенія, тотчасъ же зоветъ лакея, чтобъ тотъ ее принесъ изъ кухни. Заговоривъ о народномъ образованіи, притащитъ цѣлую груду книжечекъ о грамотности, тутъ же читаетъ выдержки изъ новой брошюры Шопенгауэра. Гравюры... фотографіи... офорты! И удивительно симпатичное впечатлѣніе производилъ князь своимъ милымъ обращеніемъ съ людьми; это было олицетвореніе гармоническаго сочетанія аристократическаго благовоспитаннаго джентльменства съ чуткой, художественной душой. Сильная склонность къ кабинетной учености убила подъ конецъ артиста; но съ нравственной стороны онъ до гробовой доски остался все тѣмъ же человѣкомъ, мягкимъ, гуманнымъ. Съ Сѣровымъ князь носился, какъ съ пріѣзжей примадонной; тотчасъ собралъ кружокъ слушателей, и «Юдиѳь», если я не ошибаюсь, сдѣлала свои первые шаги въ Москвѣ именно въ салонѣ В. Ѳ. Одоевскаго. Изо всѣхъ слушателей онъ одинъ понялъ всю суть и все значеніе этого произведенія. Немедленно появилась на столѣ фотографія Делакруа «Юдиѳь» и еще одна старыхъ мастеровъ изъ итальянцевъ. Говорилось о драмѣ Геббеля и Джіакометти,—драма, которая преимущественно повліяла на рѣ-

шеніе Сѣрова писать оперу «Юдиѳь». Сѣровъ все зналъ, все помнилъ, обо всемъ говорилъ ясно, точно, красиво... въ первый разъ я его наблюдала въ чужомъ обществѣ, видѣла, какъ онъ первенствовалъ, какъ ему поклонялись.

— Cher M. Seroff, votre petite femme a grande envie de vous avaler! [1])— воскликнула вдругъ княгиня. Ей было скучно, она была рада найти комическій поводъ прекратить серьезный разговоръ. Замѣчаніе это привело общество къ желанной цѣли: дружный смѣхъ отвлекъ всѣхъ отъ водворившейся бесѣды, и она была замѣнена легкой болтовней свѣтской гостиной.

— Александръ Николаевичъ, встаньте рядомъ съ вашей женой. Но, вѣдь, это замѣчательно, какъ они подходятъ другъ къ другу. Woldemar, regardez! это настоящіе петербургскіе карлики! Я васъ иначе не буду называть. M. Seroff, ублажите вы меня, старуху, обнимите votre petite femme; люблю до смерти видѣть, какъ конфузятся молоденькія дамочки!

Какъ ни унималъ ее князь, княгиня попала въ игривый тонъ и не отступала отъ него. Насъ усадили, наконецъ, играть въ 4 руки. Одоевскій загромоздилъ насъ нотами, мы играли до упаду, пока княгиня не отозвала насъ въ столовую. Роскошный барскій ужинъ, съ лакеемъ въ галунахъ за каждымъ стуломъ, какъ-то странно контрастировалъ съ простой, душевной бесѣдой, которую князь умѣлъ вести со своими гостями. Много смѣялись, чуточку посплетничали, немножко позлословили, острили, шутили, пили тосты, заставили молодыхъ «подслащивать медъ» и отпустили насъ домой съ самыми горячими, самыми душевными пожеланіями.

Сѣровъ довезъ меня къ родителямъ и дорогой дурачился, какъ школьникъ. Онъ былъ очень доволенъ тѣмъ, что: «хоть не женатъ, а все-таки имѣю при себѣ жену!»

На слѣдующій день пришло приглашеніе Сѣрову и «супругѣ» его изъ московской театральной школы для ознакомленія съ ея устройствомъ. Мы туда отправились вмѣстѣ. Насъ водили повсюду, показали залы, коридоры,— словомъ, обходъ былъ сдѣланъ по всѣмъ правиламъ казенной инспекціи. Намъ предложили зайти въ классъ, чтобы присутствовать во время преподаванія всеобщей исторіи. Сначала все шло, какъ слѣдуетъ,—посадили насъ у каѳедры, учитель любезно расшаркался, ученицы робко приподнялись со своихъ мѣстъ. Сѣровъ съ шапкою въ рукахъ принялъ видъ вѣжливо скучающаго слушателя; я же, сама недавно сидѣвшая въ школьныхъ рядахъ своихъ пріятельницъ, понимала всю тревогу дѣвицъ; ихъ страхъ сообщился мнѣ, и я трепетала вмѣстѣ съ ними. Учитель вызвалъ одну изъ

[1]) Ваша маленькая жена имѣетъ большое желаніе васъ проглотить.

ученицъ, спросилъ про пирамиды; она сгорала со стыда, но отвѣта не могла дать. Вызвалъ онъ другую—та же исторія! Дѣвица, долженствующая наименовать египетскихъ царей, окончательно провалилась. Я не вытерпѣла, обратилась къ учителю съ вопросомъ: зачѣмъ, собственно говоря, дѣвицамъ въ театральной школѣ требуется знать объ египетскихъ царяхъ? совершенно достаточно знать свою отечественную исторію и пр. и пр. Это былъ нелѣпый взглядъ того времени, котораго я глубоко сознавать не могла, хотя говорила о немъ горячо, даже съ увлеченіемъ. Будь учитель постарше, поопытнѣе, онъ оборвалъ бы меня одной фразой: я долженъ придерживаться программы,—разговоръ прекратился бы тотчасъ, но онъ вступилъ въ споръ. Невозможно себѣ представить въ наше время ситуацію, въ которую я поставила его, себя и ученицъ. Продолжать классъ было уже невозможно, порядокъ былъ нарушенъ, дѣвицы ликовали, а Сѣровъ сидѣлъ все время безмолвно на своемъ мѣстѣ. Въ школѣ поднялся чистѣйшій содомъ; до насъ долетали голоса, споры, какіе-то упреки... каша была заварена, и, къ сожалѣнію, учителю пришлось за нее пострадать: его лишили мѣста преподавателя, какъ я потомъ узнала и о чемъ сильно сокрушалась, такъ какъ я одна была виновна во всей этой пертурбаціи. На возвратномъ пути Сѣровъ былъ неразговорчивъ и особенно сосредоточенъ; я испугалась, думая, что доставила ему непріятность своей неумѣстной выходкой.

— Сознайся, что тебѣ страшно связать свою судьбу съ такой безтактной женой! Бога ради, скажи мнѣ хоть слово! выругай меня, но только не молчи!

— Что ты выдумала, на кого и за что мнѣ сердиться?

— Такъ ты со мной согласенъ былъ, ты раздѣляешь мой взглядъ на преподаваніе исторіи?

— Я, лапочка, не слушалъ, о чемъ вы тамъ толковали, — разсѣянно отвѣтилъ онъ,—я обдумывалъ планъ для новой оперы, я, вѣроятно, остановлюсь на Гусситахъ.

Этимъ эпизодомъ кончилось наше московское гощеніе.

VI.

ЖИЗНЬ ВЪ ПЕТЕРБУРГѢ ДО ПОѢЗДКИ ЗА ГРАНИЦУ.

Какъ я предполагала, такъ и было: въ Петербургѣ никому въ голову не пришло сомнѣваться насчетъ нашего брака. У Frau Stamm была нанята для меня комната, отдѣлявшаяся отъ сѣровской «нейтральнымъ коридо-

ромъ», а такъ какъ у меня приданаго не было никакого, то переѣздъ мой не вызвалъ ни малѣйшей суеты. Сѣровъ могъ сразу войти въ колею обычныхъ своихъ занятій. Роялемъ своимъ я пользоваться пока не могла (комната находилась въ слишкомъ близкомъ сосѣдствѣ съ Сѣровымъ). Рояль былъ для меня лучшимъ и единственнымъ другомъ въ Петербургѣ; перевозя его къ Сѣрову, я знала, что моя интимность съ нимъ порвется. Хмурая, шла я за носильщиками, выступая медленными шагами среди глухой улицы, по которой его несли. Неожиданнымъ образомъ мои мрачныя думы были прерваны знакомымъ голосомъ:

— Ба, что за траурное шествіе! чистѣйшая картина подъ заглавіемъ: Les adieux de m-me Seroff avec les misérables quartiers de Pétersbourg! [1]) Садись, я тебя подвезу къ твоему новому жилью.

Поѣхали... Съ этого момента меня величали супругой Сѣрова.

Первая зима нашего совмѣстнаго житья прошла довольно тихо, въ правильныхъ, равномѣрныхъ занятіяхъ. Надо сознаться, что день у насъ начинался чрезвычайно оригинально: часовъ въ девять, до чая, послѣ первыхъ утреннихъ привѣтствій, мы торжественно протанцовывали нѣсколько туровъ мазурки, служившей такимъ образомъ открытію дня, только не веселья и развлеченья, а серьезныхъ, усидчивыхъ занятій. Этотъ небывалый способъ салютовать наступающій день продолжался всю зиму; я помню, какъ эта ритмическая гимнастика оживляюще дѣйствовала на насъ и настраивала бодро, весело: съ утра такъ и пахнѣтъ на тебя свѣжестью, безпечной молодостью! Чаепитье также не отличалось особенной унылостью; иногда оно продолжалось довольно долго, если Сѣровъ былъ въ настроеніи прочитывать отрывки изъ произведеній излюбленныхъ своихъ авторовъ: Гомера и Шекспира. Отогрѣвшись мазуркой, чаемъ, бесѣдой и чтеніемъ, Сѣровъ отправлялся сочинять свою «Рогнѣду». Аверкіевъ писалъ ему либретто, и какъ-то странно велась эта процедура писанья оперы сообща. Сначала Сѣровъ напишетъ музыку къ одной сценѣ, потомъ Аверкіевъ долженъ былъ къ ней подобрать текстъ; такимъ образомъ они писали сцену за сценой, дѣйствіе за дѣйствіемъ, не зная въ точности, будетъ ли держаться весь оперный каркасъ. Оттого и вышла съ Олавой такого рода неловкость, что про нее въ теченіе всей оперы говорятъ, но сама она ни разу не появляется на сцену. Также не предусмотрѣна была ни композиторомъ ни либреттистомъ полная несообразность въ сценѣ Руальда съ язычниками. Ихъ неподвижность во время молитвы Сѣровъ исправилъ уже на репетиціи, сдѣлавъ ее хоть нѣсколько правдоподобнѣй вставкой: «смерть ему! проливай проклятыхъ кровь!»; вообще, читая либретто, вы-

[1]) Прощаніе m-me Сѣровой съ мизерабельнымъ кварталомъ Петербурга.

носишь впечатлѣніе, что оно сшито бѣлыми нитками. Въ этомъ, конечно, композиторъ былъ самъ виноватъ. Сѣровъ спѣшилъ написать оперу, увлекаясь блестящей палитрой, декоративными широкими мазками, которые до сихъ поръ продолжаютъ захватывать слушателя, вопреки критикѣ холоднаго разсудка.

Понятно, что я тогда не могла критически относиться къ его творчеству и восхищалась всѣмъ, что только выходило изъ-подъ его пера, будучи ему безконечно благодарна за то, что онъ такъ охотно дѣлился со мной. Сѣровъ положительно не могъ жить, не имѣя кого-нибудь изъ близкихъ, который служилъ бы ему термометромъ съ точнымъ опредѣленіемъ градусовъ музыкальной температуры въ его произведеніяхъ. Я служила ему этимъ градусникомъ и пока довольствовалась этой ролью. Ничего не могло равняться тому радостному, горделивому чувству, когда у дверей моей комнаты раздавался легкій шорохъ отъ еле слышныхъ шаговъ его мягкой обуви; на порогѣ появлялась сѣренькая фигурка съ классической головой нѣмецкаго ученаго, съ сверкающими глазами. Дорогой голосъ ласково спрашивалъ, могу ли прійти прослушать. Мигомъ бросала я занятія и внимательно выслушивала только что сформованную новую сцену, восхищаясь и ею, и авторомъ, и всѣмъ своимъ существованіемъ. Обыкновенно онъ аранжировалъ въ четыре руки начерно все, что было возможно исполнять вдвоемъ, и часто мы уже не разлучались, продолжая играть вмѣстѣ вновь вышедшія сочиненія другихъ авторовъ, тутъ же обмѣниваясь взглядами (впрочемъ, въ тотъ періодъ моей жизни самостоятельныхъ воззрѣній у меня не было: я служила лишь отголоскомъ его собственныхъ). Иногда Сѣровъ поправлялъ мои переводы, которыми я занялась ради выработки стиля; это были музыкальныя статьи, выбранныя имъ самимъ, которыя печатались въ маленькихъ журнальчикахъ; о моемъ музыкальномъ композиторствѣ не было и помину. Мы жили совершенно замкнуто, и рѣдко кто нарушалъ поэтическое однообразіе нашего совмѣстнаго существованія. Знакомство у Сѣрова было обширное, но большинство относилось къ нему безучастно—какъ къ знаменитости; у знаменитостей обыкновенно не признается внутренней интимной жизни, и поневолѣ этихъ несчастныхъ людей заставляютъ становиться ходульными, бьющими на эффектъ актерами. Я Сѣрова не любила въ обществѣ подобныхъ людей и часто не узнавала въ немъ того сердечнаго, милаго человѣка, который мнѣ сталъ такъ дорогъ.

Общество, въ которомъ Сѣровъ вращался, было отчасти общество высшаго круга, куда онъ ѣздилъ больше по приглашенію или на званые музыкальные вечера или на торжественные обѣды. Оно, конечно, держалось на почтительномъ разстояніи отъ Сѣрова-человѣка; имъ нужна была

знаменитость, а талантъ, ученость и умъ были весьма желанной приправой къ громкой репутаціи посѣтителя ихъ салоновъ. Сѣрову же это общество было необходимо; его тянуло къ пышной обстановкѣ, къ салоннымъ бесѣдамъ, и часто возвращался онъ съ раутовъ восхищенный красотой прекрасныхъ молодыхъ дамъ и остроуміемъ, начитанностью пожилыхъ матронъ. Болѣе интимный кругъ его знакомства составляли литераторы-эстетики, считавшіеся заклятыми врагами всего молодого, передового общества. Я еще не представляла собою типа, характеризующаго 60-е годы, но противъ несправедливыхъ нападокъ на достойныхъ представителей новаго направленія я выражала протестъ деспотически, рѣзко, даже не безъ грубости. Мало-по-малу эстетики покидали Сѣрова, хотя къ одному семейству поэта (А. Н. Майкова) онъ до своей кончины сохранилъ самыя дружескія отношенія. Единственнаго эстетика, Григорьева, мы оба любили въ равной степени, такъ какъ онъ не походилъ на другихъ своихъ единомышленниковъ. Восчувствовала я къ нему расположеніе съ того раза, какъ онъ оригинальнѣйшимъ способомъ вздумалъ прійти насъ поздравить съ законнымъ бракомъ. Возвратясь съ прогулки домой, я увидала на своемъ диванѣ громоздкую фигуру, уткнувшуюся въ мою подушку и издающую невозможнѣйшіе звуки со свистомъ и шипѣньемъ. Я остановилась въ недоумѣніи, зову Сѣрова,—тотъ вглядывается въ спящаго,—это онъ самый и былъ: Аполлонъ Григорьевъ!! Спросонья онъ не забылъ все-таки принести свое поздравленіе съ просьбой: дать ему вспрыснуть свои теплыя пожеланія! (Это былъ сигналъ, предшествующій всегда сердечной бесѣдѣ). Тутъ онъ намъ повѣдалъ о своемъ печальномъ положеніи: ему грозило долговое отдѣленіе и продолжительный арестъ. Его критическія статьи неохотно печатались и еще менѣе охотно читались. Мыкался онъ на своемъ вѣку, какъ истый герой безкорыстнаго служенія искусству. Къ возникающему движенію въ обществѣ онъ относился объективно, хотя говаривалъ съ глубокимъ прискорбіемъ:

— Эхъ, стары мы, Сашка, съ тобой! вотъ что я тебѣ, дружище, скажу! только не промѣняю я свою старость на ихъ молодость. Ничего-то они въ искусствѣ не смыслятъ, геніевъ и талантовъ не цѣнятъ, а того не хотятъ знать, что эти самые геніи и таланты не простые смертные, а полу-боги, обитатели небесъ... когда они къ намъ спускаются, то кланяйся имъ въ ноги, честной народъ!—тебѣ они даютъ хлебнуть того живительнаго нектара, который ихъ питаетъ; они тебѣ сообщаютъ того огня, которымъ они сгораютъ на вѣчныхъ жертвенникахъ передъ ихъ божественными алтарями; алтари эти—священное искусство!!—и т. д.

Григорьевъ мнѣ признался въ своей глубочайшей привязанности къ «Сашкѣ»:

— Вѣдь онъ, шельма, прегеніальнѣйшая бестія, этотъ Сашка! чортъ его дери! Какъ это у него запоетъ Юдиѳь «я одѣнусь въ виссонъ», то я готовъ сапоги ему лизать. Сколько разъ я приходилъ къ нему въ то время, когда онъ сочинялъ своихъ безутѣшныхъ жидовъ, я прямо бацъ ему въ ноги... не могу! больно хорошо! геніальнѣйшая башка у него, у Сашки!

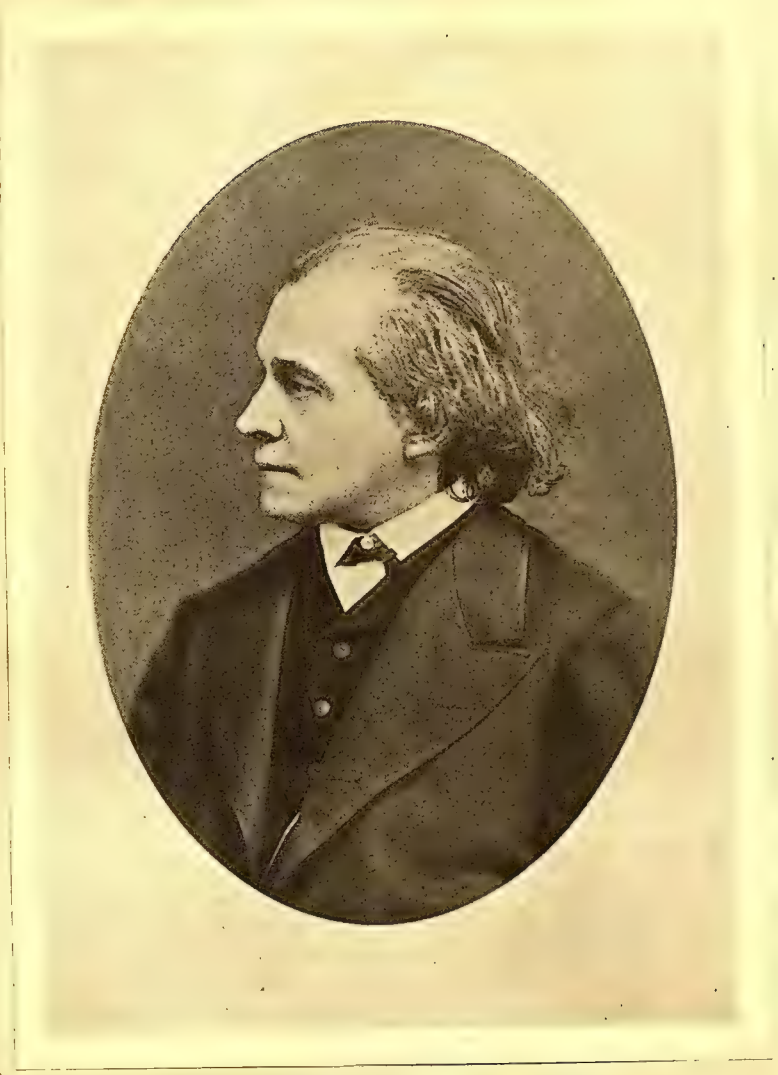
Голосъ былъ у Григорьева здоровенный, онъ его не умѣлъ сдерживать, какъ вообще во всѣхъ своихъ порывахъ онъ былъ «неудержимъ». Бывало, когда онъ разговорится съ Сѣровымъ о высокихъ матеріяхъ, я уже рѣшительно ничего не понимала; языкъ былъ туманенъ, мысли заходили за облака такъ высоко, что за ними мнѣ было не угнаться. Тѣмъ не менѣе слушать его хотѣлось, потому что, сознавалось, человѣкъ въ эту туманную сферу вкладываетъ всю свою душу; слово для него не утратило высшаго значенія: быть выразителемъ самыхъ сильныхъ душевныхъ движеній.

Мы жили съ Сѣровымъ идеалами сороковыхъ годовъ: проливали слезы надъ Ундиной Ламоттъ-Фуке; наслаждались живописью Брюллова; находили Сусанина живымъ лицомъ; «Записки охотника» считали апогеемъ знанія народа. Некрасовъ эстетиками не признавался, и я пока неохотно прикасалась къ его музѣ, находя ее не гармонирующей съ нашей безмятежной жизнью; но какъ ни гармонично стройно уживались мы съ Сѣровымъ въ 40-хъ годахъ, ядъ 60-хъ сидѣлъ глубоко во мнѣ, несмотря на мою молодость и артистическую натуру. Однажды, когда Сѣровъ вздумалъ со мной кутнуть, онъ, т.-е. ядъ, сказался хоть и въ дѣтской формѣ, но довольно твердо и ясно. Дѣло было самое обычное и простое: любители гастрономическихъ рѣдкостей имѣли обыкновеніе ѣздить глотать устрицы на мѣстѣ ихъ привоза, т.-е. на биржѣ. Тамъ же въ винныхъ погребахъ испивалось шампанское или заказывался старый рейнвейнъ. Сѣровъ потребовалъ и для насъ обычнаго угощенія. Мы были одни. Подали все какъ слѣдуетъ. Онъ былъ веселый, счастливый; предлагалъ тосты самаго игриваго содержанія, пожелалъ чокнуться со своей «лапочкой»... а у нея слезы капаютъ въ искрящійся рейнвейнъ, глаза съ грустью устремлены на роскошное угощеніе.

Сѣровъ испугался, думалъ, что я захворала...

— Говори, что съ тобой? не томи... ты больна?—засуетился онъ.

Оказалось, что я не въ состояніи была проглотить такихъ дорогихъ вещей, считая это преступленіемъ. Ни улыбки, ни упрека не вызвало это наивно-трогательное сознаніе. Молча заплатилъ Сѣровъ за требуемыя лакомства, самъ не дотронулся до нихъ, и вышли мы изъ погребочка словно съ похоронъ, къ великому удивленію недоумѣвающихъ приказчиковъ. Сѣровъ не сомнѣвался, что у меня чувство было всегда искренно и что я не способна была на экстравагантныя выходки ради рисовки; въ этомъ крылись задатки нашего будущаго счастья; я довѣрчиво дѣлилась всѣми своими



А. Н. Серовъ.

(по фотографіи)

впечатлѣніями, онъ платилъ тѣмъ же довѣріемъ, принимая ихъ всегда за чистѣйшую монету. Помочь мнѣ выкарабкаться изъ хаотически-перепутанныхъ понятій о жизни онъ не могъ, но не возстановлялъ меня противъ себя хулой того, чего онъ самъ не постигалъ; не мѣшалъ мнѣ дорабатываться самой въ индивидуальномъ пониманіи неосознаннаго еще мною міровоззрѣнія.

Въ музыкѣ пока не было диссонансовъ, полная вѣра въ него и поклоненіе съ моей стороны обезпечивали наше согласіе. Даже предметъ перваго нашего музыкальнаго раздора устранился самъ собой. Я начала понимать, болѣе того,—я сроднилась вполнѣ со звуками «Тристанъ и Изольды». Свершилась эта метаморфоза весьма естественно и просто. Когда Сѣровъ оставался по вечерамъ дома, то онъ до поздней ночи разыгрывалъ по партитурѣ эту оперу; лежа въ постели, я прислушивалась къ непонятнымъ сочетаніямъ, и, въ концѣ концовъ, они мнѣ стали такъ близки, такъ сродны, что я буквально по нихъ скучала въ тѣ вечера, когда приходилось отходить ко сну, не будучи убаюкиваемой этими чудными, роскошными музыкальными комбинаціями. Теперь, когда приходится ихъ слышать, онѣ на меня навѣваютъ воспоминаніе давно прошедшихъ свѣтлыхъ дней; голосъ Сѣрова мнѣ представляется ясно, невольно переношусь я въ эту обаятельную комнату, включавшую въ себѣ цѣлый міръ высокихъ эстетическихъ наслажденій. Сѣровъ усиленно изучалъ въ то время «Тристана»; ему была подарена Вагнеромъ партитура передъ самой его женитьбой. Сѣровъ, какъ извѣстно, распинался за Вагнера, когда тотъ давалъ свои концерты въ Россіи; съ истинной самоотверженностью онъ отсутствовалъ даже на репетиціяхъ своей «Юдиѳи» и всецѣло отдавался интересамъ друга своего. Вагнеръ на всю жизнь сохранилъ къ Сѣрову дружескія, добрыя отношенія, а передъ отъѣздомъ изъ Россіи подарилъ ему на память партитуру «Тристана» въ роскошномъ переплетѣ, съ своимъ портретомъ и надписью: «Hier, liebster Freund, haben Sie mich wie ich bin und schaffe» [1]). Преподнесъ онъ ему этотъ цѣнный подарокъ, усадивъ Сѣрова на диванъ, самъ же, вставши на колѣни, передалъ ему торжественно это неоцѣненное для Сѣрова сокровище.

Хожденіе въ театръ продолжалось у насъ попрежнему. Первое мое посѣщеніе оперы «Юдиѳь», въ качествѣ его жены, обошлось не безъ скандала. Сѣровъ вздумалъ со мной сѣсть въ директорскую ложу, которой онъ могъ пользоваться всегда на правахъ автора. Капельдинеръ, помявшись на порогѣ, рѣшился, наконецъ, вѣжливо объяснить Сѣрову, что супругѣ автора не разрѣшается сидѣть въ этой ложѣ.

---

[1]) Тутъ, любезный другъ, вы имѣете меня такимъ, какъ я живу и творю.

— А гдѣ же намъ сидѣть?—вспылилъ Сѣровъ.

— Не могу знать-съ!—съ истинной капельдинерской элегантностью объяснилъ нарушитель нашего покоя.

— Да гдѣ жены авторовъ должны сидѣть, чортъ побери?!—кричалъ уже взбѣшенный композиторъ.

— Не могу знать-съ!—повторилось съ той же интонаціей.

— Пойди узнай, гдѣ автору сидѣть съ своей семьей, и укажи намъ мѣсто!

Капельдинеръ удалился; черезъ нѣсколько времени онъ возвратился съ совершенно растерянной физіономіей и со слѣдующимъ своеобразнымъ отвѣтомъ:

— Приказали отвѣтить, что до сихъ поръ композиторы всѣ были не женаты-съ, а такъ какъ это первый случай, то объ этомъ требуется подать особенную докладную записку министру двора.

— Гдѣ же намъ сидѣть?—уже свирѣпствовалъ женатый композиторъ.

Невозмутимое «не могу знать-съ» окончательно вывело изъ терпѣнія Сѣрова. Мы покинули ложу. Не могу забыть эффектной сцены въ коридорѣ Маріинскаго театра, въ антрактѣ между первымъ и вторымъ дѣйствіями «Юдиѳи», когда авторъ ея обратился съ жалобой къ публикѣ, что ему съ семьей негдѣ сидѣть на своей собственной оперѣ. Театръ былъ полонъ, даровыхъ мѣстъ не было. Впрочемъ, положеніе авторскихъ семей и по сю пору не измѣнилось.

Маленькой варіаціей въ нашей однообразной жизни служили обѣды по средамъ у его матери. Черезъ нее Сѣровъ узнавалъ о Стасовѣ, котораго она видѣла довольно часто,—она все надѣялась вмѣстѣ съ сыномъ, что они опять сойдутся. Проектировалось даже меня, какъ будто нечаянно, познакомить съ нимъ у матери и уладить дѣло примиренія, которое намъ казалось такимъ легкимъ. Какъ мало Сѣровъ сознавалъ существованіе серьезныхъ мотивовъ въ ихъ расхожденіи! Конечно, ничего не вышло изъ нашего проекта. Зима быстро пролетѣла, мы жили припѣваючи; средствъ «Юдиѳь» дала достаточно, чтобы существовать безбѣдно. Опредѣленнаго понятія о расходахъ и доходахъ ни у меня ни у Сѣрова не было; хозяйничать не приходилось, потому что обѣдали мы внѣ дома; гостей не принимали, четверги сохранили прежній холостой характеръ съ тою же безцвѣтностью и съ тѣми же лицами, которыя слушали Сѣрова, повидимому, ничего не понимая, судя, по крайней мѣрѣ, по ихъ репликамъ, которыя, по словамъ самого Сѣрова, были «совершенно изъ другой оперы».

— Почему же ты имъ говоришь такія вещи, которыя завѣдомо, ты знаешь, имъ не могутъ быть понятны?

— Да развѣ я для нихъ говорю?

— А для кого же?

— Для себя!—отвѣтилъ онъ, смѣясь.

Интереснѣе были тѣ четверги, которые посѣщались юными учениками консерваторіи. Приходилъ и тотъ, который мнѣ отрекомендовалъ Сѣрова, какъ любителя льстивыхъ рѣчей. Надо сознаться, когда Ларошъ приходилъ къ Сѣрову, то я еле владѣла собой отъ злобы: такъ груба была его лесть, а Сѣровъ слушалъ его, какъ говорится, не сморгнувъ. Послѣ перваго визита Лароша, я спросила Сѣрова:

— Чувствуешь ты его льстивую рѣчь?

— Чувствую, а что?

— Какъ же ты позволяешь себѣ говорить это въ лицо?

Я ему передала мнѣніе, которое Л. беззастѣнчиво распространялъ о немъ. На это Сѣровъ мнѣ совершенно хладнокровно отвѣтилъ:

— Не знаю, что̀ болѣе унижаетъ человѣка—слушать лесть или говорить ее? Я все могу прослушать, говорить же никому не говорилъ льстивыхъ рѣчей.

Что касается меня, то Сѣровъ впослѣдствіи выслушивалъ самыя щекотливыя мнѣнія о немъ самомъ и его музыкѣ; никогда я не чувствовала необходимости прибѣгать къ лести! Съ учениками Сѣровъ былъ въ высшей степени простъ, сообщителенъ и симпатично, внимательно относился къ ихъ работамъ, которыя они приносили съ собой. Къ нему хаживали изъ консерваторіи талантливые юноши перваго выпуска, и я смѣло утверждаю, что немало было усвоено ими изъ сѣровскихъ бесѣдъ глубокихъ и свѣтлыхъ мыслей. Имъ сгруппироваться вокругъ Сѣрова не было возможности, хотя они-то всего болѣе могли дать надлежащую оцѣнку его знанію и таланту. Во-первыхъ, считалось преступленіемъ для консерваторскихъ питомцевъ посѣщать Сѣрова, такъ что это было, нѣкоторымъ образомъ, геройствомъ съ ихъ стороны, что они хоть изрѣдка заглядывали къ нему. Его критикѣ они довѣряли, и многимъ онъ былъ симпатиченъ до глубины души; это чувствовалось тогда, и теперь, при свиданіи съ ними, я выношу радостное сознаніе, что до сихъ поръ къ нему сохранились у нихъ добрыя чувства. Его ученость внушала довѣріе, талантливость была всѣми признана, и все-таки онъ былъ одинокъ. Конечно, запретъ ходить къ Сѣрову могъ только разжечь желаніе у музыкальной молодежи нарушать его, если бы всѣми фибрами тянуло къ Сѣрову, этому свободомыслящему, просвѣщенному, душевному человѣку. Но одно мѣшало—страхъ! Не страхъ передъ консерваторскимъ начальствомъ, но страхъ передъ самими собой! Сѣровъ былъ неумолимымъ, жестокимъ врагомъ половинчатости, рѣзко возсталъ онъ противъ рѣшенія такихъ вопросовъ, которые были не подъ силу молодымъ, неустановившимся талантамъ. Будь эта молодежь покрѣпче

вооружена, будь она поопытнѣе, Сѣровъ былъ бы ихъ кумиромъ; они брали бы у него только то, что имъ могло быть полезнымъ; но онъ черезчуръ отрицательно отнесся ко всему тому, что составляло суть ихъ воспитанія, а потому чувство самосохраненія у нихъ взяло верхъ. «Правила прочь! виртуозность прочь! сонаты, квартеты прочь!» Даже существованіе симфоніи Сѣровъ отрицалъ... Лозунгъ одинъ: «жизнь и правда въ самостоятельной формѣ безъ подражанія и рутины»! Легко сказать: «жизнь и правда!»..

Первое слово о свободѣ было брошено Сѣровымъ въ области музыкальнаго искусства въ Россіи, было брошено смѣло, сознательно; онъ самъ служилъ примѣромъ и образцомъ въ проповѣдуемыхъ имъ теоріяхъ, и эта заслуга останется за нимъ навсегда! Теперь въ консерваторіяхъ Россіи осторожно обходятъ излишнюю педантичность, относятся сознательнѣе къ музыкальной педагогикѣ, но первый заговорилъ о реформѣ въ этой области Сѣровъ лѣтъ около сорока тому назадъ!

О складѣ русской пѣсни онъ писалъ тогда, когда теоретически никто и не помышлялъ разбирать ее. Опера стала эмансипироваться отъ обычной рутины (правда, подъ вліяніемъ западныхъ реформъ), но кто же первый заговорилъ объ этомъ въ Россіи? Широкое, неизмѣримое вліяніе Сѣрова на музыкальное развитіе въ Россіи оцѣнится въ будущемъ. А все-таки сгруппировать около себя людей въ свое время онъ не могъ по вышеуказаннымъ причинамъ. Когда передо мною возникаетъ образъ этого ученаго человѣка, съ колоссальной эрудиціей, съ блестящимъ талантомъ, съ разностороннимъ развитіемъ, какъ-то странно представить себѣ мою ничтожную фигурку рядомъ съ нимъ—съ этимъ колоссомъ! Сѣрова часто приглашали во дворцы на рауты. Одна, въ комнатѣ, къ которой я продолжала питать нѣчто въ родѣ «священнаго трепета», переходила я отъ органа къ роялю... Безжизненно звучала моя игра на томъ и на другомъ инструментѣ. Моя самостоятельная жизнь была пресѣчена, источникъ моихъ живыхъ интересовъ отсутствовалъ, и я терялась въ хаосѣ нотъ, книгъ, бумагъ, свидѣтельствовавшихъ о тяжеломъ трудѣ, о внимательномъ изученіи, о глубокой учености. Мнѣ также хотѣлось трудиться по музыкѣ, но какъ приступить къ этому труду? Сѣровъ не могъ научить систематически работать; его дѣломъ было будить мысли, настраивать высоко чувства! Пыталась я импровизировать, какъ прежде, но мизерными, жалкими показались мнѣ эти несчастные заморыши послѣ звуковъ, раздававшихся здѣсь нѣсколько часовъ тому назадъ... Ахъ, какъ томительно-длинны казались мнѣ эти несчастные вечера! Но вотъ звонокъ... знакомые шаги... вмѣстѣ съ морознымъ воздухомъ на меня пахнетъ радостнымъ веселіемъ, жизненной энергіей. Часто упоенный умной, изящной бесѣдой съ европейски образо-

ванными лицами, Сѣровъ передавалъ мнѣ содержаніе этихъ блестящихъ рѣчей, и мнѣ казалось, что я съ нимъ вмѣстѣ слушаю ихъ въ роскошныхъ залахъ, при блескѣ тысячи огней! Мнѣ даже не хотѣлось быть тамъ, моя фантазія мнѣ давала болѣе матеріала для наслажденія, чѣмъ фактическое пребываніе въ описываемыхъ Сѣровымъ салонахъ. Иногда комическіе комментаріи надъ смѣшными проявленіями только что покинутаго общества безслѣдно прогоняли мою мимолетную тоску.

Итакъ, пробужденіе съ мазуркой, чаепитіе съ Гомеромъ и Шекспиромъ, потомъ музыка, музыка и музыка... Издали долетали звуки, то робкіе, какъ легкое дыханіе, еле колеблющіе воздушныя волны; то страстные, порывистые, они ошеломляли мою юную душу и выбивали меня совершенно изъ міра реальнаго существованія.

А вечеромъ меня убаюкивали музыкальными эпизодами изъ «Тристанъ и Изольды»... Колоритъ нашей жизни былъ выдержанъ въ мягкихъ, теплыхъ, благородныхъ тонахъ.

VII.

НАША ПЕРВАЯ ПОѢЗДКА ЗА ГРАНИЦУ.

Мы въ Вѣнѣ. Большая красивая комната въ гостиницѣ, роскошная рѣзная кровать, на ней лежитъ блѣдное маленькое существо съ компрессомъ на головѣ, съ гофманскими каплями на столикѣ; страдальческій взглядъ больной былъ устремленъ на ученую фигуру нѣмца-доктора; передъ нимъ стоялъ Сѣровъ, недоумѣвая насчетъ совершенно неслыханной формы морской болѣзни на сушѣ.

Докториссимусъ пытливо взглянулъ на меня, пощупалъ пульсъ, посмотрѣлъ языкъ.

— Это ваша жена?—переспросилъ онъ глубокомысленно. Сѣровъ утвердительно качнулъ головой. Докториссимусъ улыбнулся тончайшей улыбкой, отвелъ Сѣрова въ сторону, таинственно пошептался съ нимъ, затѣмъ Сѣровъ схватилъ себя за голову и подбѣжалъ ко мнѣ веселый, съ раскраснѣвшейся физіономіей.

— Лапочка, моя лапочка!—вскрикнулъ онъ,—да, вѣдь, ты... ахъ, бѣдная лапочка!

Докториссимусъ посовѣтовалъ, чтобы gnädige Frau ѣла все, что ей угодно будетъ, чтобы мужъ доставлялъ ей всевозможныя удовольствія и чтобы она жила внѣ города, пользуясь свѣжимъ воздухомъ, и чтобы gnädige Frau позаботилась о томъ—быть всегда въ хорошемъ расположеніи духа,

не ради себя, а ради того существа, за жизнь котораго молодая мать отвѣтственна передъ своей семьей и передъ обществомъ.

Опредѣленіе моего состоянія сняло съ Сѣрова угнетающее чувство страха за меня, и онъ разомъ окунулся въ артистическую сферу, покидая меня на цѣлый день. Къ вечеру онъ возвращался со своихъ похожденій съ цѣлой миріадой музыкальныхъ новостей, сплетенъ, афишъ, газетъ, брошюръ и непремѣнно—съ новой чернильницей!

— Сегодня познакомился съ Флотовымъ... очень живой, милый человѣкъ! Сообщили мнѣ, что скоро «Тангейзеръ» пойдетъ... неизвѣстно, кто будетъ исполнять... Теноръ раскапризничался... Елизавета, говорятъ, чудесная! Вагнеръ получилъ предложеніе отъ баварскаго короля ѣхать къ нему; говорятъ, онъ еще совершенный мальчикъ. Посмотри, что за чудное лицо! Я купилъ его карточку. Онъ Рихардовы долги всѣ хочетъ выплатить, даритъ ему виллу и цѣлый городъ; все даетъ ему въ распоряженіе, чтобы онъ не стѣснялся средствами и ставилъ всѣ свои оперы. Конечно, это сплетни, но мнѣ ручались за достовѣрность этихъ толковъ. Онъ будетъ скоро въ Вѣнѣ, я узнаю тогда все подробно... Да, въ Карлсруэ назначенъ фестиваль въ августѣ, самъ Листъ будетъ дирижировать, играть не хочетъ—отказывается! Вѣдь, онъ окончательно постригся въ монахи... чудакъ! Завтра большое празднество въ Пратерѣ. Сегодня вечеромъ идетъ въ театрѣ Лорцинга «Zar und Zimmermann» [1]), миленькая вещичка! Ты пойдешь?

Тутъ только онъ взглянулъ на меня.

— Тебѣ плохо?—спросилъ онъ, поправляя сползшій компрессъ съ головы. Весь parfum вѣнской бульварной суеты, съ ея судорожнымъ, нервнымъ пульсомъ отъ жизни, клокочущей въ бѣшеномъ весельѣ, въ страстныхъ порывахъ безумнаго увлеченія,—моментально выдохся, и грустно мерцающій огонекъ отъ двухъ свѣчей длинными силуэтами обрисовывалъ шаблонную обстановку заграничной гостиницы. Я отрицательно покачала головой, мрачно устремивъ глаза въ одну точку обоевъ, изображавшую какую-то фантастическую розу. Въ эту точку я глядѣла весь день и почему-то не могла отъ нея оторваться; обои и все окружающее болѣзненно меня раздражало.

— Сиди такъ, не шевелись! я тебя срисую, это именно тотъ взглядъ, который долженъ быть у Юдиѳи, когда она задумываетъ итти въ станъ враговъ.

Немедленно взялся онъ за дѣло. Напоминаніе о Юдиѳи, взглядъ, устремленный на меня (особенный взглядъ художниковъ-портретистовъ, пронизывающій насквозь модель, какъ будто пытается взглянуть на дно души изобра-

---

[1]) Царь и плотникъ.

жаемаго лица), смягчили мое сердце; краска бросилась мнѣ въ лицо; по окончаніи портрета я искренно, горячо покаялась Сѣрову, что у меня зашевелилось чувство зависти къ нему. Да, я завидовала ему, трепещущему всѣми фибрами своего существа отъ нахлынувшаго бурливаго потока заграничной жизни, а я... Эта «заграница», это магическое слово, уносившее мою возбужденную голову за предѣлы всего реальнаго, внезапно оформилось въ видѣ большой угрюмой комнаты съ раздражающими электрическими звонками. А тамъ, за этими стѣнами, слышенъ гулъ живой толпы, грохотъ экипажей, шумъ уличнаго движенія, отъ котораго Сѣровъ, опьяненный, восторженный, возвращался ко мнѣ счастливымъ, помолодѣвшимъ.

— Чего ты хочешь, скажи! я все исполню!—просилъ онъ.

— Увези меня изъ гостиницы за городъ, я жажду свѣжаго воздуха, зелени, цвѣтовъ.

— Завтра же ты будешь на дачѣ, успокойся! Теперь я тебя долженъ покинуть. Постарайся заснуть... мнѣ нужно спѣшить въ театръ. Первый скрипачъ обѣщалъ меня познакомить съ дирижеромъ,—быть можетъ, удастся насчетъ «Юдиѳи» похлопотать.

На слѣдующій день Сѣровъ отправился искать дачу, послалъ туда мебель и перевезъ меня тотчасъ же. Жизнь на дачѣ была продолженіемъ петербургской, за исключеніемъ мазурки, которую замѣнили болѣе интимныя бесѣды о будущемъ устройствѣ семейной жизни. Здѣсь онъ написалъ дуэтъ странника съ Руальдомъ, всю партію послѣдняго и смерть его. Работа кипѣла безъ всякихъ помѣхъ, день за днемъ проходили правильно, безъ нарушенія порядка. Онъ любилъ писать по утрамъ, запѳмъ, чтобы ничего не вышибало изъ сѣдла. Вечера проводили въ оперѣ или въ драматическомъ театрѣ. Вѣну онъ очень любилъ, и мы передъ представленіемъ кружились по старому городу, узенькія улицы котораго такъ напоминали о жизни давно прошедшей старины; хотя Сѣровъ съ удовольствіемъ проводилъ время въ деревенской тиши (мы жили вдали отъ людей), но городъ его видимо пріятно возбуждалъ; то прочтетъ объявленіе о новой книжкѣ, зайдетъ въ магазинъ просмотрѣть ноты: всѣмъ интересовался, все ему нужно было знать; покупка фотографій была излюбленнымъ его баловствомъ. А улица... тутъ подгоняютъ ослика, тамъ промчится элегантная вѣнка,—все приковывало его вниманіе, все его радовало. Въ скромной кондитерской на открытомъ воздухѣ, прохлаждаясь за мороженымъ, мы ожидали открытія спектакля, проводя время въ забавныхъ наблюденіяхъ. Если судить по свѣжести, съ которой Сѣровъ воспринималъ всю жизнь въ Вѣнѣ, можно было думать, что онъ въ первый разъ попалъ за границу и впервые видитъ на сценѣ «Тангейзера», «Лоэнгрина».

Неимовѣрно любилъ онъ звѣрей и часами просиживалъ передъ обезья-

нами или передъ слономъ, съ которымъ онъ почему-то находилъ сходство въ себѣ, увѣряя, что маленькіе глаза его размѣщены по-слоновому, поодаль другъ отъ друга. Про слона Сѣровъ зналъ разсказовъ цѣлую тьму. Шимпанзе разъ выхватилъ у него записную книжку, въ которой онъ его хотѣлъ срисовать, и насилу ему удалось заполучить ее обратно. Налюбовавшись звѣрями, ѣдемъ въ Бельведеръ и наслаждаемся живописью. Я въ красотѣ старыхъ мастеровъ ничего не понимала и болѣе увлекалась содержаніемъ новыхъ картинъ; онъ, будучи знатокомъ въ живописи, однако не пренебрегалъ молодой школой и никогда не упрекалъ меня за мой вкусъ; напротивъ, въ новыхъ художникахъ находилъ много прекраснаго и, такимъ образомъ, проложилъ мостикъ, по которому я переходила незамѣтно и со временемъ полюбила старину. Все это дѣлалось съ его стороны безъ педагогической предвзятости, безъ желанія развивать: просто, безмятежно, безсознательно дѣлился онъ своей внутренней жизнью и уважалъ всякое пониманіе у другого, хотя бы тотъ стоялъ неизмѣримо ниже его самого. «Заграница» все болѣе и болѣе начала приближаться къ моему фантастическому представленію о ней, особенно когда Сѣровъ разъ, вернувшись изъ города, буквально влетѣлъ ко мнѣ въ комнату запыхавшись, съ сіяющимъ лицомъ, и сообщилъ мнѣ слѣдующее извѣстіе: сегодня Вагнеръ у насъ будетъ въ гостяхъ. Боже мой!... сердце тревожно забилось... я стояла, какъ вкопанная... Сѣровъ началъ убирать наши двѣ комнатки; до сихъ поръ мы находили ихъ достаточно нарядными, теперь же намъ обоимъ бросилось въ глаза ихъ убожество. Стали переставлять мебель и такъ и сякъ... комнаты остались убогими, и даже наскоро сорванные букеты ихъ нимало не разукрасили. Не успѣли мы еще основательно одуматься, какъ въ уединенной нашей аллеѣ раздался конскій топотъ, и мигомъ подкатила къ подъѣзду пара вороныхъ, запряженныхъ въ четырехмѣстную роскошную коляску. Я кормила залетѣвшую случайно къ намъ птичку, гостившую у насъ уже нѣсколько дней. Сѣровъ поспѣшилъ навстрѣчу Вагнеру, у меня же затуманилось въ глазахъ; не выпуская птички изъ рукъ, я слѣдила глазами за привѣтствіемъ двухъ друзей. Вотъ... цѣлуются... уже въ переднюю вошли... дверь отворяется въ комнату... руки у меня задрожали, птичка упорхнула подъ диванъ... Вагнеръ стоялъ на порогѣ! Сѣровъ только что собрался меня представить, сказавъ:—Meine Frau..., какъ меня точно какая-то невѣдомая сила толкнула броситься за птичкой подъ диванъ. Вагнеръ смекнулъ разомъ, что̀ за «особа» была представляемая Frau Seroff; не долго думая, онъ послѣдовалъ за мной и, поймавъ птичку, любезно передалъ ее мнѣ. Когда мы оба покинули мѣсто нашего перваго знакомства, онъ добродушно-лукаво подшутилъ надо мною, сказавъ Сѣрову:

— Ich habe schon Bekanntschaft geschlossen mit Ihrer lieben Frau [1]),— а самъ пригрозилъ ему пальцемъ, пробормотавъ:

— Sapperlot, zu alt ist Ihre Frau gewiss nicht. Na, also hier hausen Sie, Freundchen? [2])—добавилъ онъ.

Если Сѣровъ былъ жизненъ, подвиженъ, юрокъ, то Вагнеръ еще въ гораздо бо̀льшей степени соединялъ въ себѣ всѣ эти свойства. Положительно, ему не сидѣлось на мѣстѣ.

Онъ предложилъ дальнюю прогулку въ лѣсъ, и мы помчались въ коляскѣ по чудеснѣйшей дорогѣ въ горы. Тамъ удержу не было его веселости! Онъ взлѣзалъ на деревья, прыгалъ, шалилъ, рѣзвился какъ ребенокъ. Какой-то шарманщикъ наигрывалъ оффенбаховскую мелодію изъ «Орфея въ аду». Вагнеръ передалъ ему золотую монетку, увѣряя, что творецъ оперетокъ шлетъ ему благодарность за популяризацію его великихъ произведеній. Физіономія шарманщика выражала одинъ испугъ... Нахлобучивъ какъ-то особенно шляпу на глаза, Вагнеръ увѣрялъ, что передъ нами сидитъ саксонскій портье, и дѣйствительно, когда верхняя часть лица была закрыта и при умышленной поддѣлкѣ подъ простонародный типъ, онъ совсѣмъ не похожъ былъ на интеллигентнаго человѣка, но какъ только онъ обнажалъ лобъ, такъ немедленно сидящій съ нимъ проникался глубочайшимъ благоговѣніемъ передъ тѣмъ геніальнымъ cachet [3]), которое получала вся его маленькая особа. Веселье Вагнера, переходящее какъ будто черезъ край, было вызвано чрезвычайными событіями, имѣвшими рѣшающее дѣйствіе на дальнѣйшую судьбу его. По выходѣ въ свѣтъ брошюрки «Обращеніе къ друзьямъ» ему предложена была королемъ баварскимъ истинно королевская помощь: выплатить всѣ его долги (ихъ было не мало), вилла въ Штарнбергѣ (на томъ озерѣ, въ которомъ король нашелъ преждевременную смерть) и мѣсто въ Байрейтѣ для постройки опернаго театра. Не то одно радовало Вагнера и глубоко тронуло его артистическую душу, что ему предоставлены были большія средства,—форма, въ какой они были ему предложены, еще болѣе способствовала подъему духа геніальнаго композитора. Король написалъ ему письмо, дышащее истиннымъ увлеченіемъ, трогательной вѣрой въ значеніе композитора въ отечественной музыкальной литературѣ, и король-идеалистъ вѣрилъ въ Вагнера до самой трагической своей кончины! Въ самомъ дѣлѣ, моментъ, въ который я имѣла счастье видѣть Вагнера, былъ однимъ изъ лучшихъ его жизни. До пріѣзда своего въ Россію онъ постоянно нуждался въ деньгахъ: письма его къ Сѣрову преисполнены были жалобой

---

[1]) Я уже заключилъ знакомство съ вашей милой женой.

[2]) Ну, чортъ возьми, не очень-то она стара! Такъ здѣсь вы живете, дружокъ?

[3]) Отпечатокъ.

на судьбу, на недостатокъ средствъ, на необходимость прибѣгать къ займамъ. Вдругъ его жизнь, какъ бы по мановенію заколдованнаго жезла, превратилась въ какое-то волшебное существованіе. Понятно, что 50-тилѣтній Вагнеръ могъ превратиться въ юношу, лазившаго на деревья отъ избытка радости, отъ веселья. Онъ бросался на траву, вбирая широкой грудью душистый воздухъ, и задыхался отъ безмѣрнаго глубокаго счастья, переживая канунъ реализаціи своей обширной идеи: устройства празднествъ наподобіе древнегреческихъ. Въ бесѣдѣ съ Сѣровымъ о будущихъ планахъ, о мюнхенскомъ театрѣ, о передѣлкѣ «Тангейзера», прошло время до появленія луны; Вагнеръ нѣжно распростился съ Сѣровымъ, довезъ насъ до нашей хаты и умчался, упоенный надеждой на будущее, вѣрой въ настоящее: ясный, свѣтлый, словно лучезарный Фебъ, исчезъ онъ въ тѣнистой аллеѣ, погрузившейся послѣ нарушенной тишины въ таинственное безмолвіе и магическую дремоту. Луна скромно просвѣчивала сквозь густую листву.

Мы стояли съ Сѣровымъ долго на порогѣ, какъ заколдованные, насилу могли прійти въ себя отъ ошеломляющаго дѣйствія чудно проведеннаго дня. Оба мы чувствовали до боли горькое сожалѣніе, что день этотъ прошелъ. Сѣровъ видѣлъ часто Вагнера, онъ былъ съ нимъ въ очень дружескихъ отношеніяхъ. Но все-таки при Вагнерѣ Сѣровъ затихалъ и только успѣвалъ слѣдить за ходомъ мыслей друга, мѣнявшихъ быстро свое теченіе, за которымъ не угнаться было даже наиболѣе тренированному умственно человѣку. Правда, что самъ Сѣровъ особенно умѣлъ вызывать въ Вагнерѣ эту потребность расточать свои умственные капиталы.

— Единственный музыкантъ нашего времени, которому я уступаю въ силѣ своихъ мыслительныхъ аппаратовъ, въ силѣ энергіи, это онъ. Но только ему!—сказалъ Сѣровъ.—Передъ нимъ я пасую, чувствую себя болѣе слабымъ партнеромъ, поэтому я всегда такъ счастливъ, когда его вижу; я залюбовываюсь имъ какъ чуднымъ феноменомъ богатой природы. У меня до такой степени къ нему беззавѣтна, безкорыстна привязанность, что я не желаю ему даже играть своихъ сочиненій, чтобы онъ ни на минуту не чувствовалъ какой-нибудь связанности въ отношеніи меня ради нашей дружбы, не желаю накладывать никакого ига на него; вѣдь, я знаю, что у него интереса къ другимъ авторамъ нѣтъ. Когда онъ самъ заговорилъ о «Юдиѳи», узнавъ, что я ее пишу, онъ меня разспрашивалъ: какъ я распланировалъ сюжетъ? Въ 5-ти актахъ будетъ опера? Народъ, Юдиѳь одна, потомъ она въ лагерѣ, убійство и возвращеніе!—точь въ точь попалъ въ задуманную концепцію. Разъ онъ вошелъ, когда я оркестровалъ свою оперу. Онъ заглянулъ въ оркестровку, внимательно прочелъ нѣсколько номеровъ.

— Какъ вы ее находите?—спросилъ я.

— Я же знаю, что вы оркестровкой владѣете вполнѣ,—отвѣтилъ онъ; больше мы не возвращались къ этой темѣ.

Вспоминаю теперь, какъ познакомился съ нимъ. Это было въ Швейцаріи, гдѣ онъ находился въ изгнаніи; пріѣзжаю въ отель, смотрю, сидитъ маленькій человѣчекъ, съежившись, разсерженный (у него приколачивали ковры къ дверямъ); онъ встрѣчаетъ меня жалобой на проклятый піанизмъ, мѣшавшій ему писать и думать. Потомъ къ нему пришелъ какой-то художникъ, и Вагнеръ съ жалобной физіономіей мнѣ шепнулъ:

— Jetzt werde ich ausgehauen und bemalt [1]).

Тогда его слава только что начала устанавливаться, Листъ продирижировалъ въ Веймарѣ его «Лоэнгрина», самъ аплодируя за дирижерскимъ пультомъ; этотъ аплодисментъ былъ такъ обязателенъ для веймарской публики, что успѣхъ оперы былъ предрѣшенъ Листомъ. Отсюда «Лоэнгринъ» отплылъ на своемъ лебедѣ, чтобы причалить къ оперным сценамъ всей Германіи. А, вѣдь, не будь великаго Франца, Вагнеру пришлось бы похоронить «Лоэнгрина». Каково положеніе композитора, когда даютъ его оперу, а онъ не имѣетъ права пріѣхать на представленіе! Впрочемъ, это далеко не такъ непріятно, какъ быть свидѣтелемъ провала, какъ это было въ Парижѣ, когда въ «Тангейзерѣ» французамъ надоѣли арфы, и они закричали среди спектакля: «à bas les harpes!» [2]).

— Ну вотъ,—обратился Сѣровъ ко мнѣ,—будешь помнить этотъ денекъ; для него одного стоило ѣхать за границу. Ты познакомилась съ Вагнеромъ въ такой моментъ, когда рѣдко кому удастся его видѣть. Теперь настаетъ перемѣна въ его жизни,—пожалуй, измѣнится. Нѣтъ! я убѣжденъ, что онъ останется неизмѣннымъ; такія натуры не поддаются случайной игрѣ судьбы, онѣ сами властвуютъ надъ судьбой.

Невольно хотѣлось еще быть въ обществѣ только что покинувшаго насъ великаго германца, и мы чтеніемъ «Нибелунгова перстня» закончили праздничный, незабвенный для насъ день.

Вѣна утратила для насъ интересъ, мы все пересмотрѣли, что только можно было видѣть за лѣтнее время.

Направились мы въ Баденъ, и тутъ впервые я услыхала со стороны Сѣрова жалобы насчетъ истощенія денежныхъ рессурсовъ. До сей поры я считала Сѣрова крезомъ, такъ какъ на всѣ общіе расходы хватало денегъ, а личныхъ у меня не было; цѣну я имъ не знала, только что вышедши изъ-подъ родительскаго попеченія. Выросла я въ нуждѣ—отсюда преувеличенное понятіе о средствахъ Сѣрова; оказалось, что онъ потратилъ за все

---

[1]) Меня теперь «высѣкутъ» и разрисуютъ.

[2]) Долой арфы.

лѣто съ поѣздкой 500 руб.,—вотъ все, что онъ съэкономилъ въ зимній сезонъ, отложивъ сборы съ пяти полныхъ спектаклей «Юдиѳи».

— Ты ошибся, думалъ, что хватитъ?—спросила я.

— Нѣтъ, я зналъ, что не хватитъ,—какъ-то неохотно отвѣтилъ онъ.

— На что же ты надѣялся?

— Да такъ, думалъ—выпутаемся.

Я встала втупикъ.

— А какъ же мы вернемся?

— Надо статьи писать...

— Статьи много даютъ дохода?

— Нѣтъ, въ газетѣ больше 25 руб. не заработаешь. Журналы неохотно помѣщаютъ большія статьи, а если же помѣстятъ, то платятъ не болѣе 50-ти или 60-ти рублей.

— Ты развѣ успѣешь заработать на обратную поѣздку и на жизнь въ Карлсруэ?

— Нѣтъ, надо заемъ сдѣлать; да ты не заботься, прошу тебя, я ужъ придумалъ, гдѣ достать.

Мое узко-буржуазное воспитаніе возмущалось противъ долговъ.

— Я бы ни за что не поѣхала за границу, если бъ знала, что придется долги дѣлать!—воскликнула я въ отчаяніи.

— Ты боишься безденежья?

— Нѣтъ, я могу жить съ минимальными средствами, но они должны быть опредѣленными; я страдаю неимовѣрно, если думаю о томъ, что придется жить на чужой счетъ.

— Ну, матушка моя, насчетъ опредѣленности средствъ и не воображай, намъ съ тобой именно слѣдуетъ привыкать къ пословицѣ: сегодня густо, завтра пусто! Мы должны жить доходами съ «Юдиѳи», она можетъ цѣлыми мѣсяцами не даваться.

Бесѣдуя о полномъ оскудѣніи нашего кармана, мы подъѣхали къ Бадену. Водворилось довольно нудное молчаніе. Вагоны подъѣхали къ дебаркадеру.

— Мы въ отель поѣдемъ?—спросила я.

Сѣровъ молчалъ.

— Да сколько у тебя денегъ?—переспросила я.

— У меня два франка и нѣсколько сантимовъ!—продекламировалъ онъ изъ «Бѣдность не порокъ».

Мы расхохотались.

— Нѣтъ, серьезно, сколько у тебя денегъ?

Сѣровъ сѣлъ въ вокзалѣ на скамейку и сосчиталъ свои капиталы: у насъ было немногимъ больше двухъ франковъ съ сантимами. Куда дѣваться?

Отели въ Баденѣ были очень дороги. Я предложила нанять меблированную комнату подешевле. Послѣ долгихъ поисковъ мы нашли комнатку, въ которой буквально только помѣщались кровать, стулъ и столъ. Мы ее наняли за баснословно дешевую цѣну и поселились въ ней. Что-то милое, уютное гнѣздилось въ этихъ чистенькихъ четырехъ стѣнахъ: намъ стало ужасно весело, и мы находили, что жизнь безъ денегъ иногда имѣетъ свою пріятность. Обѣдать нельзя было въ ресторанѣ—надо было экономничать. Я накупила плодовъ и другихъ принадлежностей вегетаріанской кухни: мы расположились закусывать. Юморъ, безпредѣльная веселость были лучшими приправами нашей убогой трапезы. Сѣровъ въ наипрекраснѣйшемъ настроеніи началъ снаряжаться къ Тургеневу. Я не присутствовала при ихъ свиданіи, а Сѣровъ мнѣ ничего интереснаго не сообщилъ, какъ только извѣстіе о томъ, что на-дняхъ мы отправимся къ г-жѣ Віардо-Гарсія. Эту пѣвицу онъ цѣнилъ выше всѣхъ знаменитыхъ примадоннъ; ея умъ, оригинальность, образованіе,—словомъ, ея геніальность плѣнила его въ бытность ея въ Петербургѣ. Онъ даже нѣсколько волновался, собираясь къ ней, потому что желалъ ей сыграть еще неоконченную оперу «Рогнѣда» и узнать ея мнѣніе о ней. На другой день Тургеневъ пришелъ къ Сѣрову отдать ему визитъ. Послѣ обычнаго «entrez», въ отвѣтъ на принятое за границей постукиванье въ дверь, вошелъ Тургеневъ въ нашу тѣсную, клѣткообразную комнатку. Онъ былъ одѣтъ по-европейски въ наисвѣжѣйшій костюмъ, въ свѣтлыхъ перчаткахъ... Нѣсколько озадаченный нашей пріемной комнатой, онъ сѣлъ на единственный стулъ, спросивъ мимоходомъ:

— А вамъ тутъ... удобно жить?

Явно, что у него былъ другой вопросъ на умѣ.

— Очень!—отвѣтили мы оба и почему-то расхохотались. Кто не зналъ величаваго роста нашего маститаго романиста? Въ нашей комнатѣ онъ казался истиннымъ великаномъ передъ нами—карликами. Тургеневъ окинулъ насъ своими умными глазами и... недоумѣвалъ! Онъ разспросилъ подробности о «Юдиѳи» и «Рогнѣдѣ», но ему было явно не по себѣ. Когда я его видѣла въ Парижѣ у себя въ кабинетѣ, то онъ иногда умѣлъ быть въ высшей степени ласковымъ, простымъ, и въ его присутствіи дышалось легко, непринужденно. Здѣсь же его занималъ, вѣроятно, вопросъ: отчего авторъ оперы, имѣвшей огромный успѣхъ, обреченъ жить въ такой клѣточкѣ? Но спросить объ этомъ онъ не осмѣлился—нехватило простоты. О скудныхъ оперныхъ доходахъ онъ имѣлъ, вѣроятно, смутныя понятія. Тургеневъ предупредилъ Сѣрова, что г-жа Віардо теперь очень затормошена массой пріѣзжихъ въ Баденъ, которые всѣ у нея должны перебывать, поэтому у нея не хватитъ времени вникнуть въ музыкальныя детали оперы, которая завѣдомо ее очень интересуетъ. На слѣдующій день мы отправились къ г-жѣ Віардо.

Она была въ высшей степени интересна какъ свѣтская, элегантная женщина и какъ рѣдко образованная артистка, одаренная геніальнымъ умомъ. Узнавъ сюжетъ «Рогнѣды», она пришла въ неописанный ужасъ:

— Monsieur Seroff, de grâce, растолкуйте мнѣ, зачѣмъ она сама замахивается мечомъ на своего мужа передъ зрителями? Это неэстетично, приплетите хоть любовника на сцену, пусть тотъ нанесетъ ему ударъ; «это дико, ужасно дико!»—горячилась она. Вообще ей сюжетъ показался неотесаннымъ, суровымъ, trop cru [1]). Не такъ отнеслась къ нему ея старшая дочь, унаслѣдовавшая у нея частичку ея геніальности: она чудесно, тонкохудожественно исполняла роль «Рогнѣды» на Маріинскомъ театрѣ. Правда—она была продуктомъ другого воспитанія и міровоззрѣнія. Сыграть оперу г-жѣ Віардо не удалось, потому что дѣйствительно скоро салонъ переполнился баденскими пріѣзжими.

Пребываніе въ Баденѣ осталось у меня въ памяти болѣе по оригинальному складу нашей жизни, чѣмъ по художественному впечатлѣнію. Если кто понимаетъ выраженіе la vache enragée, тотъ отчасти имѣетъ представленіе о нуждѣ, испытанной нами временно; замѣчательно, что Сѣровъ былъ совсѣмъ не удрученъ тѣмъ положеніемъ, въ которое онъ попалъ; напротивъ, эта студенческая обстановка ему пришлась очень по нутру. Мы гуляли, уходя на цѣлый день за городъ, подальше отъ beau monde'a; учащенно освѣдомлялись въ почтамтѣ о приходѣ долго ожидаемыхъ денегъ, которыхъ Сѣровъ потребовалъ отъ почтамтскаго вѣдомства за особенныя якобы порученія за границей. (Сѣровъ былъ тогда чиновникомъ особыхъ порученій и служилъ въ почтамтѣ безъ жалованья. Министръ почтъ И. М. Толстой ни за что не хотѣлъ его отпускать со службы, потому что гордился его оперой и называлъ «Юдиѳь», какъ и всѣ сослуживцы Сѣрова: «наша почтамтская опера!») Вѣдомство, вѣроятно, считало своею обязанностью выручить автора и х ъ оперы, и... въ концѣ концовъ, мы были спасены и могли оставить нашу клѣточку, съ которой разстались не безъ сожалѣнія. Ближайшее свиданіе съ Листомъ очень радовало Сѣрова; онъ непрерывно предавался воспоминаніямъ вслухъ о своемъ гощеніи въ Веймарѣ.

— Съ дебаркадера я отправлялся прямо къ нему, къ великому Францу, на свиданіе,—разсказывалъ Сѣровъ.—«Mon cher tartare, soyez le bienvenu,—встрѣчалъ онъ меня обыкновенно,—вы мой гость, не правда ли? M-me Витгенштейнъ васъ не отпуститъ, будьте спокойны!»—Такимъ образомъ я водворялся у него въ домѣ, и мы цѣлые дни музыканили съ нимъ. У него я переложилъ послѣдніе квартеты Бетховена въ четыре руки. Онъ будетъ пріятно пораженъ моимъ, хоть и запоздалымъ, композиторствомъ, потому

---

[1]) Слишкомъ сырымъ.

что считаетъ меня завзятымъ критикомъ. Съ нимъ я на болѣе короткой ногѣ, чѣмъ съ Вагнеромъ, хотя я къ нему гораздо менѣе привязанъ. Ты вотъ замѣтила, что я помалкиваю передъ Рихардомъ, ну, а съ Францемъ мы то и дѣло «париируемъ» другъ друга, да еще какъ ловко! Иногда онъ такъ вспыхнетъ, разсердится, что тутъ ужъ m-me Витгенштейнъ приходится ублажать своего petit grand'a, пока тотъ не умиротворится. Вотъ любитъ съ женскимъ поломъ якшаться... За нимъ и въ Карлсруэ потянется непремѣнно цѣлая вереница поклонницъ! У Вагнера я не замѣчалъ этой черты; онъ изъ другого тѣста испеченъ... «Ich liebe meine Frau von Ferne!» [1]) пояснилъ онъ какъ-то свое семейное положеніе (рѣчь шла о его первой женѣ). Никогда я не видѣлъ у Вагнера этой фаланги почитателей. Листъ безъ нихъ существовать не можетъ: рукоцѣлованіе, обожаніе, фетированіе— вотъ на чемъ онъ выросъ, съ чѣмъ онъ до могилы не разстанется, будь онъ хоть тысячу разъ аббатомъ! Я его еще не видѣлъ въ новомъ санѣ. Воображаю, какъ онъ кокетничаетъ въ своей сутанѣ... Что за нимъ остается, такъ это извѣстное рыцарство въ отношеніи Вагнера; оно просто к л а с с и ч е с к и образцовое... Не легко найдешь въ исторіи искусства подобныя идеальныя сочетанія. А какъ они мало походятъ другъ на друга! Одинъ— германецъ, нѣсколько грубоватый, прямой, простой, прямолинейный; что задумалъ смолоду, съ того и до гробовой доски не свернетъ. Другой—французъ, элегантный, нѣсколько ходульный, но такъ искусно эскамотируетъ свою ходульность, что сразу ея не раскусишь; онъ требуетъ поклоненія, безъ котораго дышать не можетъ; жизнь его есть вѣчный сюрпризъ даже для друзей: то онъ легкомысленный артистъ, то глубокомысленный композиторъ, то благочестивый аббатъ! Виртуозъ же онъ геніальнѣйшій, безподобный! Подъ его п е р с т а м и выходитъ всегда то произведеніе, которое задумано авторомъ; духъ времени, его традиціи,— все умѣетъ Листъ передать своей необычайной, дивной игрой. Это вполнѣ объективное исполненіе; никому не вздумается удивляться его силѣ или техникѣ: это есть уже о т в л е ч е н і е отъ идеи композитора, если внѣшнія совершенства затмеваютъ ее; напуханіе или возрастаніе звуковъ должно в о з д ы м а т ь слушателя, а не у д и в л я т ь его съ технической стороны. Это все равно, что...

При послѣднихъ словахъ Сѣровъ круто остановился (это было уже на главной улицѣ въ Карлсруэ); когда онъ приходилъ въ азартъ во время бесѣды, то онъ обыкновенно поворачивался лицомъ къ лицу собесѣдника или, скорѣе, слушателя и живой жестикуляціей иллюстрировалъ свои мысли, для передачи которыхъ, ему казалось, недостаточно было однихъ словъ. Такъ и въ данномъ случаѣ: онъ воодушевился, остановился, приподнялъ вы-

---

[1]) Я люблю свою жену издали.

соко руку, какъ вдругъ рѣзко оборвалъ фразу и побѣжалъ за сѣдымъ господиномъ большого роста, шедшимъ скорыми шагами посреди улицы. Сѣдой господинъ привѣтствовалъ Сѣрова очень радушно. На томъ разстояніи, на которомъ я находилась, разслышать разговора было невозможно; движенія у обоихъ были очень оживленныя, но у Сѣрова жесты были короткіе, скорѣе лихорадочные; у его собесѣдника же длинные, пластичные, закругленные; весь обликъ его выражалъ что-то величественное, царственное; на немъ была длинная аббатская одежда,—это былъ Листъ! Вечеромъ онъ репетировалъ съ оркестромъ свои «Festklänge», но, къ сожалѣнію, въ концертѣ не пожелалъ выходить на эстраду передъ публикой. Дирижируя, Листъ то присѣдалъ низко-пренизко, то поднимался во весь свой чудный ростъ, и его орлиный взоръ разжигалъ оркестровыхъ исполнителей до такой степени, что всѣ оттѣнки выходили рѣзко очерченными, какъ живопись Рибейры: рѣзкій свѣтъ и густая тѣнь—вотъ какое впечатлѣніе сохранилось у меня въ памяти. Дирижерскій жезлъ Вагнера скорѣе можно уподобить рубенсовской колоритной палитрѣ, сочной, богатой всевозможными цвѣтовыми эффектами и варіантами. Подъ тѣмъ и другимъ управленіемъ у оркестра мигомъ измѣнялся звукъ: сила и красота достигали высшей точки!

Утромъ на слѣдующій день довольно рано собрались мы къ Листу. Мы застали его еще за утреннимъ кофе. Сѣровъ бесѣдовалъ съ нимъ непринужденно, и видимо они оба одинаково дорожили обмѣномъ мыслей о различныхъ произведеніяхъ и личностяхъ. Окончивъ завтракъ, Листъ немедленно подошелъ къ роялю и раскрылъ партитуру «Юдиѳи»; почему-то ему хотѣлось играть по переложенію, но его налицо не оказалось. Пришлось играть оперу по партитурѣ; какъ ни мастерски справлялся съ оркестромъ великій музыкантъ, но онъ не могъ совсѣмъ гладко сыграть сложную оркестровку Сѣрова, притомъ русскій текстъ очень мѣшалъ получить должное понятіе о сыгранномъ произведеніи. По окончаніи перваго дѣйствія Листъ воскликнулъ:

— Comment? Tout un acte avec des Juifs, les cruches en l'air demandant de l'eau? cela n'est pas amusant, parbleu! [1]).

Когда принялись за второе дѣйствіе, весь душевный строй былъ нарушенъ—«фальшивая нота» прозвучала, и какъ исполнитель, такъ и авторъ исполняемаго были вялы; тотъ и другой какъ будто наложили на себя какую-то ношу, подъ тяжестью которой они оба изнывали. Сѣровъ безъ всякаго одушевленія разсказывалъ о содержаніи исполняемаго сценаріума, Листъ игралъ только п р а в и л ь н о—видимо, ему одинаково неинтересны

---

[1]) Какъ? Въ продолженіе цѣлаго акта стоятъ жиды съ приподнятыми кружками, просятъ воды? Это далеко не забавно!

были и «Юдиѳь», и «Авра», и «Плачущіе евреи». Пока у обоихъ пріятелей соблюдено было наружное спокойствіе; вдругъ въ одномъ мѣстѣ, гдѣ Юдиѳь поетъ «крылами ангеловъ его покроетъ», Листъ сказалъ очень увѣренно:

— Здѣсь арфы не будутъ слышны!

— Я слышалъ ихъ ровно тридцать два раза,—отвѣтилъ Сѣровъ, сдерживая раздраженіе.

— Я вамъ говорю, что ихъ не слышно, потому что арфы на серединѣ звучатъ очень тускло.

— Я ихъ слышалъ тридцать два раза,—повторилъ Сѣровъ, уже сердясь.

Послѣ этого инцидента играть далѣе было невозможно. Листъ всталъ и совершенно откровенно признался, что ему опера не нравится. Видя на нашихъ лицахъ замѣшательство и весьма скорбное выраженіе, онъ твердо и, мнѣ казалось, совершенно искренно повторилъ:

— Я эту оперу не признаю: она недостаточно интересна. Я правду говорю только своимъ друзьямъ—это ихъ привилегія, я передъ ними никогда не кривлю душой.

Взглянувъ на него еще разъ, я убѣдилась, что онъ дѣйствительно не кривитъ душой; но какъ можно такъ не «бережно» обходиться съ другомъ,— этого я не могла понять. Если бы Листъ со вниманіемъ сыгралъ всю оперу или посмотрѣлъ бы ее со сцены и тогда произнесъ свой жестокій приговоръ, то можно было бы только гордиться такимъ правдивымъ другомъ; но, любя, уничтожить близкаго человѣка, не имѣя для этого достаточнаго основанія, была и есть для меня непонятная черта въ этомъ благородномъ и геніальномъ артистѣ. Идя домой, мы не сказали другъ другу ни единаго слова, но долго безмолвствовать я была не въ состояніи.

— Ты вѣришь въ искренность Листа?—прервала я молчаніе.

— Въ данномъ случаѣ—да! Онъ скорѣе въ похвалахъ бываетъ слащавъ до неискренности.

— Отчего онъ не хотѣлъ сыграть оперу до конца?

— Ты слышала—она ему не нравится... неинтересна! вотъ какъ легко можно уничтожить артиста... Если бы я не слыхалъ «Юдиѳи» со сцены, ее постигла бы участь «Майской ночи», она горѣла бы въ эту минуту въ печи; да, можетъ быть, было бы лучше... она втянула меня въ композиторство...

Въ такія минуты близкіе люди бываютъ полезны.

Я напомнила Сѣрову извращенные взгляды великихъ художниковъ другъ на друга. Мейерберъ выразился про Вагнера слѣдующимъ образомъ: Ce pauvre m-r Wagner (Мейерберъ выговаривалъ «Уанье») n'a pas l'idée d'une facture d'opéra». Самъ Вагнеръ говорилъ о Берліозѣ, что онъ «металъ»

свои стрѣлы далеко за цѣль, но это не значитъ, что онъ «попадалъ» въ цѣль. Наконецъ, я горько и отчасти несправедливо укоряла Листа за его жестокость именно въ отношеніи друзей. Хоть бы онъ оставилъ у себя на просмотръ партитуру! Быть можетъ, онъ былъ нерасположенъ заниматься музыкой въ это утро,—я была убѣждена, что ему понравился бы Олоферъ. Въ концѣ концовъ, Сѣровъ успокоился. Впослѣдствіи, мнѣ кажется, я понимала Листа. Въ реформахъ Вагнера онъ нашелъ полное осуществленіе своихъ оперныхъ идеаловъ; ни стремленіе къ этому идеалу, ни подражаніе Вагнеру не могло плѣнить Листа. Совершенно новое, нѣсколько даже легонькое, граціозное, элегантное могло ему нравиться; можетъ быть, совершенно дикое было бы ему еще болѣе по нраву; лишь бы не напоминало обще-европейскаго стиля. Въ «Юдиѳи» онъ именно не дошелъ до тѣхъ мѣстъ, гдѣ Сѣровъ былъ совершенно самобытенъ и оригиналенъ. Листъ слышалъ еще отрывки изъ «Рогнѣды» и выразился слѣдующимъ образомъ о ней: «Restez chez vous en Russie avec votre «Rognèda». C'est une oeuvre toute *russe*» [1]). Приговоръ былъ произнесенъ.

Связь Листа съ Сѣровымъ не порвалась, но интимность въ отношеніяхъ была уничтожена. Листъ признавалъ въ Сѣровѣ только замѣчательнаго критика, это ему, быть можетъ, мѣшало оцѣнить композитора. Злополучный день ознакомленія Листа съ оперой «Юдиѳь» окончился концертомъ; около него увивалась цѣлая плеяда звѣздъ, принадлежавшихъ къ прекрасному и непрекрасному полу. Игралъ на скрипкѣ нѣкто Ремени изъ Венгріи; Листъ ему усиленно аплодировалъ, вся плеяда вторила ему, а въ фойе восклицали съ ужасомъ: «Какъ онъ фальшиво играетъ!» Листъ нравился намъ больше, когда увѣрялъ, что опера «Юдиѳь» ему антипатична, чѣмъ въ моментъ усиленнаго старанія поддержать незаслуженными аплодисментами заѣзжаго артиста, угощавшаго публику фальшивой игрой!!

Фестиваль прошелъ, какъ всѣ нѣмецкія музыкальныя празднества. Утромъ репетиціи, обѣдъ за table d'hôte въ лучшемъ ресторанѣ, сборище у кого-нибудь на дому, вечеромъ концертъ, и заключеніе вечера въ Bierhalle. Иногда устраивался по утрамъ въ церкви органный концертъ или маленькое интимное matinée у заѣзжаго артиста-исполнителя. Все это продѣлывается весьма просто, и иногда проводишь время очень пріятно, если есть много знакомыхъ. Эти празднества сближаютъ музыкантовъ и развиваютъ въ нихъ духъ общительности, если только не перепьются въ Bierhalle (такіе случаи бываютъ не рѣдко),—тогда на слѣдующее утро

---

[1]) Оставайтесь въ Россіи съ вашей „Рогнѣдой". Это совершенно русское произведеніе.

циркулируютъ по городу презабавные анекдоты. На этомъ празднествѣ присутствовали всѣ музыканты будущности (Zukunftler). Гдѣ бы Сѣровъ ни былъ, около него всегда были сгруппированы люди; въ Россіи въ собраніяхъ окружала его болѣе веселая толпа, любящая посмѣяться и похихикать надъ чужими остротами. Въ Германіи Сѣрова слушали почтительно, серьезно, вникая въ его ученыя толкованія послѣднихъ квартетовъ Бетховена, 9-й симфоніи, и вагнеровой оперной техники,—все это было еще темами, не избитыми, какъ теперь, да въ устахъ Сѣрова онѣ никогда не утратили бы значенія свѣжаго, живого ученія. Все-таки Карлсруэ насъ не удовлетворило, и мы нѣсколько унылые сѣли въ вагонъ.

Франкфуртъ вернулъ намъ наше бодрое расположеніе духа. Мы попали какъ разъ на ярмарку. Франкфуртъ тогда не походилъ на современный Франкфуртъ. Теперь онъ представляетъ не болѣе, какъ скопленіе богатыхъ магазиновъ и виллъ еврейскихъ капиталистовъ. Простому народу негдѣ селиться, рабочіе поѣзда увозятъ его на ночь въ отдаленное жилье, далеко за городскую черту. Напыщенный, горделивый тонъ, отсутствіе вкуса у расфранченной публики характеризуетъ оцивилизовавшійся городъ. Тогда еще существовали грязненькіе кварталы, мизерненькіе домишки рабочихъ и ремесленниковъ, потому ярмарки были оживлены уличными сценами, простонароднымъ весельемъ, грубымъ, но добродушнымъ хохотомъ. Зрители такого пошиба имѣютъ своеобразныя требованія, къ которымъ приноравливаются ярмарочные антрепренеры: тутъ великанъ, тамъ двуглавый теленокъ; петрушка, стрѣльба въ цѣль, карусель, гимнасты, удавъ, проглотившій свое теплое одѣяло; дагеротипъ, въ одинъ мигъ снимавшій портретъ дешево и красиво. Развѣ артистическая меланхолія можетъ устоять противъ натиска такой жизненной волны? Мы предались вполнѣ общему теченію, всюду заходили, сняли съ себя портреты, все перепробовали: народное веселье сообщилось и намъ. Вечеромъ, у подножія памятника Гуттенбергу, мы съ Сѣровымъ уже весело зубоскалили надъ возвращавшимися гуляками.

Совершивъ маленькую экскурсію по Швейцаріи, мы отправились въ Россію черезъ Берлинъ. Тутъ знакомые Сѣрова встрѣтили насъ «à bras ouverts»; тамъ много музицировали, смущая нѣмцевъ тѣмъ, что заигрывались до поздней ночи, пока разсерженный портье не разгонялъ веселую компанію. Одинъ непріятный фактъ закончилъ нашу первую поѣздку за границу. Сѣровъ потерялъ полную партитуру «Юдиѳи» съ нѣмецкимъ переводомъ. Онъ попросилъ своего знакомаго запаковать ее и отправить на почту. Вѣроятно, на границѣ ее задержали, и всякія вѣсти о ней исчезли. Такъ устроить постановку «Юдиѳи» не удалось, во мнѣніи Листа она потерпѣла фіаско, и въ заключеніе—цѣлая партитура съ переводомъ пропала!!

«Заграница» дала въ общемъ итогѣ много впечатлѣній разнообразнѣйшихъ оттѣнковъ—пора было вернуться домой, чтобъ разобраться въ этомъ калейдоскопѣ различныхъ лицъ, звуковъ, красокъ и нарѣчій.

VIII.

МЫ ДОМА!

Полумракъ... маленькая комнатка, освѣщенная газовыми рожками съ улицы... посреди постель, на ней стоитъ бѣльевая корзиночка, обтянутая цвѣтной матеріей; въ ней сложены аккуратно пеленочки, рубашечки, чепчички микроскопическихъ размѣровъ.

И неужели... неужели тамъ будетъ копошиться маленькое существо... маленькій Сѣровчикъ?

Только что прислала Анна Карловна одѣяльце. Оно особенно явственно иллюстрировало существованіе будущаго младенца. Послышался стукъ въ двери,—вошелъ Сѣровъ.

— Что ты тутъ дѣлаешь въ темнотѣ? Дай я хоть свѣчку принесу.

Онъ вернулся: соблазнительно выглянули изъ корзиночки красивые бѣлые башмачки.

— Смотри, какая прелесть!

— Э, вотъ вы чѣмъ заняты, m-me Seroff!?—воскликнулъ онъ, также залюбовавшись капельными туфельками; выразилъ, впрочемъ, сомнѣніе, что эта обувь—для живого существа, а не предназначена для куклы.

— Анна Карловна ихъ вмѣстѣ съ одѣяльцемъ прислала.

— Я и то замѣчаю, что маминъ салопъ сталъ какой-то объемистый: постоянно пакетики изъ него выглядываютъ. То-то вы все шушукаетесь съ ней! Я по дѣлу пришелъ къ тебѣ, лапочка. Баронесса мнѣ письмо прислала...

— Какая баронесса? та, что меня огорошила вопросомъ, способствую ли я твоему генію?

— Та самая. Она думаетъ хлопотать въ дирекціи, чтобъ мнѣ предложили мѣсто начальника театральной школы. «Вы неисправимы,—сталъ читать Сѣровъ изъ письма,—вчера мнѣ жаловался ce pauvre Théophile[1]), что вы его при всемъ обществѣ обидѣли. Съ вашими куриными мозгами нельзя постичь Вагнера... будто вы ему сказали. Я вамъ добра желаю и потому совѣтую: будьте осторожнѣе! иначе васъ станутъ избѣгать,

[1]) Ѳеофилъ Толстой, мало замѣтный музыкантъ-критикъ того времени, ругавшій Вагнера.

хотя всѣ признаютъ вашъ умъ, талантъ и блестящее образованіе. Надо прежде всего умѣть ладить съ людьми»...

— Неужели ты будешь пользоваться протекціей этой баронессы?

— Никакого мѣста мнѣ никогда не дадутъ, будь спокойна. Язычка своего я не намѣренъ приспособлять къ ихъ мѣстамъ: что захотѣлъ сказать, то и скажу!

Я взглядомъ выразила ему свое полное сочувствіе; онъ притянулъ меня къ себѣ.

— Вѣдь, ты у меня извѣстная вольница, ma petite femme!

Вошла Варечка, наша прислуга, поспѣшно передала конвертъ Сѣрову, шепнувъ: лакей изъ дворца принесъ.

Сѣрова приглашали на раутъ.

— As-tu de la petite monnaie? [1])—спросилъ онъ вполголоса. Я ему подала 20 коп.

— Pas moins qu'un rouble [2]).—Варечкѣ былъ данъ приказъ вручить лакею рубль.

— Это послѣдній!—отрапортовала та, вернувшись.

Варечка, красивая дѣвушка,—типъ тогдашней развитой прислуги: очень мило одѣвалась, охотно книжки читала, театры посѣщала, вникала въ жизнь своихъ хозяевъ, но не признавала никакого неравенства между собой и ими; исполняла все старательно, если только ея амбиція не была затронута.

— Ужъ вы тамъ справьтесь какъ-нибудь. «Юдиѳь» пойдетъ на той недѣлѣ, а я статей теперь не могу писать, нужно пляску оркестровать для концерта,—заявилъ Сѣровъ.

— Варечка, какъ вы думаете, ваши почитатели будутъ ждать еще одну недѣлю? дадутъ въ долгъ провизію?

Варечка мнѣ въ отвѣтъ лукаво хихикнула.

— Вотъ только у сосѣдей брать посуду очень непріятно, все попрекаютъ...

— Ничего. Для автора «Юдиѳи» можно немного непріятности перенести, вѣрно?—шутилъ Сѣровъ.

— Вѣрно!—весело вторила ему Варечка.

— Ну, значитъ, столковались: недѣлю проживемъ безъ заботъ!

— Зато... подари мнѣ сегодняшній вечеръ!

— Изволь, съ удовольствіемъ.—Мы отправились въ его кабинетъ.

— Скоро ужъ «втроемъ» будемъ возсѣдать на этомъ историческомъ

---

[1]) Есть у тебя мелочь?

[2]) Не менѣе рубля.

диванѣ. Скажи мнѣ,—продолжала я, уютно примостившись,—ты кого больше желаешь: мальчика или дѣвочку?—Сѣровъ разсмѣялся.

— Ты мнѣ напоминаешь малыша, который на подобный вопросъ отвѣтилъ, держа палецъ во рту: «Лосадку!»

— Тебѣ, быть можетъ, также больше бы хотѣлось лошадку?

— Да, пожалуй, лучше было бы. Терпѣть не могу пискотни. Вообще я побаиваюсь немножко будущаго обывателя сосѣдней комнаты.

— Мы тебя заставимъ его няньчить, онъ и пищать не станетъ.

— Я тогда сбѣгу...

— Посмотримъ. А какъ мы назовемъ нашего будущаго жильца?

Тутъ пошла переборка всевозможныхъ именъ; наконецъ, рѣшили, чтобъ мальчикъ назывался моимъ именемъ, а дѣвочка носила бы имя отца.

Мы долго благодушествовали, пока Сѣрову не захотѣлось напиться вторично чаю не въ урочный часъ, когда всѣ магазины были уже заперты. Варечка таинственно меня отозвала въ кухню. Оказалось, что въ домѣ чаю нѣтъ.

— Кофе есть и свѣжія сливки; скажите, что вамъ очень захотѣлось кофе, въ вашемъ положеніи это простительно.

Накрывается на столъ около 12 часовъ ночи. Входитъ Сѣровъ, усаживается въ кресло, выпиваетъ стаканъ, другой, оживленно бесѣдуетъ и находитъ, что чай хотя вкусный, но какой-то странный. Мы съ Варечкой закатились неудержимымъ смѣхомъ, чѣмъ и выдали нашъ невинный подлогъ.

— Вы зачѣмъ же меня надули?

— А не хотѣли тебя посвящать въ наши хозяйственныя прорухи.

Онъ, смѣясь, погрозилъ пальцемъ, ласково распростился съ нами и опять взялся за работу.

Снова водворилась тишина, прерываемая чирканьемъ пера Сѣрова, работающаго стоя у бюро[1]), и Варечкиной уборкой посуды въ кухнѣ. Я же вся превратилась въ ожиданіе: ждала ребенка, ждала «Рогнѣду», ждала вообще большихъ перемѣнъ...

Наконецъ, насталъ тревожный день, многоожидаемый день! Сѣровъ до поздней ночи оркестровалъ «Рогнѣду», а я спорила съ однимъ радикаломъ, увѣрявшимъ, что отъ родителей зависитъ сдѣлать ребенка талантливымъ; Сѣровъ иногда изъ своей комнаты вставлялъ злостное словцо противъ смѣлой теоріи того времени, утверждающей, что все рѣшительно зависитъ отъ нормальнаго и разумнаго воспитанія. Иногда онъ бросалъ свою работу

---

[1]) Такъ онъ изображенъ сыномъ на портретѣ.

и выходилъ къ намъ спорить, когда у него не хватало болѣе терпѣнія слушать такого рода «несуразности», какъ онъ увѣрялъ.

— Что вы, что вы! развѣ можно утверждать такіе абсурды? Если вы будете культивировать нѣсколько поколѣній все въ одномъ направленіи, и то нельзя будетъ ручаться за степень подъема умственнаго уровня какой-нибудь семьи, потому что есть наслѣдственность, которая всю работу, замѣтьте, работу нѣсколькихъ поколѣній, можетъ разрушить. А вы говорите о вашей дочери... Это невообразимая чепуха!

Радикалъ остался при своемъ убѣжденіи; Сѣровъ же долго помнилъ этотъ споръ и при каждой встрѣчѣ спрашивалъ, шутя, не замѣтны ли проблески геніальности въ его дочери. Въ этотъ достопамятный вечеръ я особенно усердно спорила съ моимъ партнеромъ, и почувствовавъ себя нездоровой, намѣревалась прилечь на минутку отдохнуть, но... еле успѣла примчаться медицинская помощь, какъ раздался пронзительный крикъ новорожденнаго въ нашемъ мирномъ обиталищѣ. Сѣровъ продолжалъ оркестровать, поставивъ вопросительный знакъ на томъ мѣстѣ, гдѣ услыхалъ впервые голосъ своего первенца. Спокойно продолжалъ онъ свою работу, пока его не позвали полюбоваться сыномъ.

— Фи, какой некрасивый! на человѣка не похожъ!

— Неправда, на тебя похожъ!—возмущалась я.

— Эти женщины обладаютъ поистинѣ бо̀льшей фантазіей, чѣмъ композиторы; ну что тутъ есть похожаго на меня? Просто уродецъ какой-то!

— Неправда, онъ очень миленькій!—продолжала я горячиться.

— Позвольте васъ попросить оставить больную, —вѣжливо выпроводилъ врачъ Сѣрова. По удаленіи постороннихъ лицъ, когда мы остались одни... да кто не испыталъ того мирнаго, свѣтлаго счастья, когда новорожденный, какъ нѣжное растеньице, еле движется на рукахъ у молодой матери и только учащеннымъ дыханіемъ напоминаетъ о своемъ человѣческомъ существованіи! Тусклый ночникъ освѣщалъ эту обычную, но тѣмъ не менѣе милую житейскую картину... Сѣровъ былъ слишкомъ тонкоорганизованной натурой, чтобы не проникнуться любой ситуаціей, хотя онъ на словахъ отрицалъ въ себѣ присутствіе отцовскаго чувства. Впрочемъ, оно у него проснулось гораздо позже; на первыхъ порахъ онъ, дѣйствительно, былъ только безучастнымъ зрителемъ нашихъ съ Варечкой воспитательныхъ манипуляцій. Зато мать его была проникнута насквозь горделивымъ чувствомъ, что фамилія Александра Николаевича не угаснетъ со смертью его, единственнаго потомка талантливаго рода Сѣровыхъ. Рожденіе внука наполнило ея послѣдніе дни радостью, счастьемъ. Она отдала внуку всѣ свободные свои часы; тщательно ухаживала за нами обоими, и въ ея обращеніе вкралась даже нѣкоторая нѣжность, которую она рѣдко обна-

руживала. Воспоминаніе о рожденіи нашего сына всегда связано было съ грустнымъ воспоминаніемъ объ утратѣ его бабушки. Она правильно, каждый вечеръ приходила къ намъ и не хотѣла пропускать ни единаго дня, не имѣя вѣстей о малюткѣ. Разъ она засидѣлась у насъ довольно поздно и въ зимнюю, холодную ночь, возвращаясь домой, схватила злокачественную жабу,—на слѣдующее утро ея не стало!! Это было наше первое горе съ Сѣровымъ. Я къ ней только что успѣла привязаться, онъ же ее горячо любилъ и глубоко цѣнилъ. Утрата ея была намъ обоимъ весьма чувствительна. Часть ея мебели перевезли къ Сѣрову, что̀ еще живѣе напоминало намъ нашу милую, добрую и умную Анну Карловну. Миръ праху ея! Много она страдала, да и радость впрокъ ей не пошла. Ея смерть сопровождалась еще однимъ грустнымъ событіемъ, которое Сѣровъ не могъ забыть во всѣ слѣдующіе годы своей жизни. Когда онъ встрѣтился съ Вл. Вас. на похоронахъ, то, пораженный горестной утратой своей матери, Сѣровъ, вѣроятно, надѣялся заглушить свое горе пріобрѣтеніемъ стараго товарища и друга; воспользовавшись случаемъ, который могъ не повториться, онъ поверхъ тѣла матери, не давъ покрыть гроба крышкой, протянулъ руку Вл. Вас. съ просьбой забыть все прошлое и возобновить прежнее доброе отношеніе... Вл. Вас. отвергъ просьбу и... руки не принялъ!! (Сообщено мнѣ самимъ Вл. Вас. Стасовымъ).

Появленіе ребенка первое время не нарушило налаженнаго строя нашей жизни; Сѣровъ частенько заглядывалъ въ дѣтскую, поддразнивая меня красавцемъ сыномъ, и понемногу заинтересовывался состояніемъ его желудка и спокойствіемъ его сна. Иногда поздно вечеромъ я сквозь сонъ видѣла, какъ сѣренькая фигурка осторожно проскальзывала за ширму и заглядывала въ корзиночку, въ которой, по словамъ Сѣрова, «сопѣлъ будущій гражданинъ, отстаивающій свои права».

— А, вѣдь, также, шельма, будетъ спорить со мной...

IX.

ПОСТАНОВКА «РОГНѢДЫ» ВЪ МАРІИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Постановка «Рогнѣды» ея авторомъ въ Петербургѣ носила совершенно своеобразный характеръ. Маріинскій театръ переживалъ въ то время свой «золотой вѣкъ»; публика полюбила русскую оперу и начала отворачиваться отъ итальянизма. Подборъ голосовъ былъ безподобенъ: Никольскій, Васильевъ I, Кондратьевъ составляли такое блестящее тріо въ «Вильгельмѣ

Теллѣ», какого намъ послѣ нихъ не приходилось нигдѣ слышать; г-жи Леонова, Платонова входили въ составъ труппы, состоявшей изъ здоровыхъ, могучихъ натуръ, которыя могли безустанно работать, трудиться, держа репертуаръ на своихъ плечахъ почти безъ дублерокъ. Всеобщій подъемъ духа былъ необычайный: артисты были проникнуты чувствомъ собственнаго достоинства, такъ какъ русская опера начала выходить изъ положенія загнанности. Правда, что истинно артистическое увлеченіе часто замѣняло отсутствіе строгой школы и умѣніе владѣть своими сценическими средствами, но зато голосовъ такихъ, какъ тогда, повторяю, мы уже давно не имѣемъ на нашей родной сценѣ. Каждое время имѣетъ свои требованія и произведенія, ихъ удовлетворяющія. Въ срединѣ 60-хъ годовъ общество жило блестящими надеждами, здоровая кровь циркулировала въ ненадорванныхъ еще организмахъ; нѣсколько одностороннее образованіе нивелировало всю интеллигенцію и ея эстетическія требованія; всѣ жаждали: жизни, ума, силы, увлеченія. Въ наше время нужны школа, элегантность и красота исполненія,—надо полагать, что найдутся представители и этого направленія. Начиная съ дирижера и кончая послѣднимъ исполнителемъ, всѣ соотвѣтствовали другъ другу и гармонировали съ общимъ строемъ театральнаго дѣла. Иногда халатная распущенность доводила спектакли до полнаго отсутствія художественности, на зато внезапно воспламенявшійся огонекъ въ артистахъ поднималъ ихъ исполненіе до истиннаго вдохновенія. Александръ Николаевичъ Сѣровъ подошелъ съ «Рогнѣдой» къ публикѣ того времени и къ своему театру какъ нельзя болѣе: общество и театръ ждали какого-то возрожденія, проникнуты были гордостью національнаго духа,—въ «Рогнѣдѣ» какъ разъ взятъ моментъ возрожденія Руси съ принятіемъ новой вѣры. Общество и театръ полюбили реализмъ на сценѣ,—въ «Рогнѣдѣ» сцена охоты, теремная обстановка княгини вполнѣ соотвѣтствовали этимъ требованіямъ. Общество все-таки не прочь было отъ grand spectacle'я (театръ отъ нихъ еще не успѣлъ отвыкнуть),—«Рогнѣда» и въ этомъ отношеніи удовлетворяла своими пышными сценами жертвоприношенія, шествія побѣжденныхъ, танцевъ и пр. А надъ всей оперой господствовалъ яркій, теплый колоритъ; горячая пульсація жизненнаго организма невольно сообщалась исполнителямъ и поэтому, конечно, передавалась всецѣло также зрителямъ. Нечего говорить, что самъ Сѣровъ былъ душою театральнаго персонала во все время постановки оперы.

— Пожалуйте въ синодъ, повѣстка на ваше имя пришла.

Сѣровъ мчится въ синодъ для объясненія. Надъ Владиміромъ не дозволили замахиваться мечомъ; потребовались измѣненія въ сценаріумѣ: пришлось скрыть князя во время сна за занавѣсъ,—картина сновидѣнія стала непонятна...

— Пожалуйте къ костюмершѣ!

Балетнымъ дѣвицамъ не разрѣшили шить русскихъ сарафановъ. (Это было новшествомъ для того времени: балетчицы должны были одѣваться въ балетные костюмы). Сѣровъ, понятно, не уступалъ и требовалъ русскихъ костюмовъ по рисункамъ. Въ кулисахъ дожидается балетмейстеръ.

— Нельзя, Александръ Николаевичъ, въ скоромъ темпѣ пустить такое па, просто невозможно! тутъ и медвѣдь пляшетъ, и скоморохи кружатся...

(Насколько мнѣ извѣстно, скоморохи въ оперныхъ балетахъ явились впервые въ «Рогнѣдѣ»).

Иногда юмористическіе эпизоды прерывали серьезныя заботы о постановкѣ.

— Здравствуйте, Александръ Николаевичъ, честь имѣю кланяться!— отвѣшивалъ поклонъ молодой человѣкъ.

— Съ кѣмъ имѣю удовольствіе?..—вѣжливо спрашиваетъ Сѣровъ.

— Я... коза!—отвѣчаетъ юноша.

— А, очень радъ! очень радъ!

— Скажите, вѣрно я изображаю движенія?

Юноша, некостюмированный, изображаетъ прыжки.

— Чудесно! великолѣпно!—подзадориваетъ Сѣровъ.

— Браввиссимо!—вторитъ группа зрителей, которая всегда успѣетъ собраться вокругъ чего-нибудь забавнаго.

Пѣвцы относились къ автору какъ къ близкому, доброму товарищу.

— Александръ Николаевичъ,—баситъ Добрыня Никитычъ (Васильевъ I) на одной изъ послѣднихъ репетицій,—какого «ферта» (высокое фа) я сегодня въ охотничьей пѣснѣ пущу—страхъ! Я сегодня въ голосѣ!

— А гдѣ Красное-солнышко?—кричитъ дирижеръ.

— Тутъ,—солидно приближаясь, отвѣчаетъ Петровъ, появленіе котораго всегда сопровождалось добрымъ товарищескимъ привѣтствіемъ.

— Что васъ не видно?

— Меня-то? Да я, братецъ ты мой, съ утра брожу по театру, и капельдинеровъ еще не видать было, какъ я пришелъ.

И, дѣйствительно, умная, талантливая, артистическая голова Петрова первая мелькала въ кулисахъ на всѣхъ спектакляхъ и репетиціяхъ, участвовалъ ли онъ въ пьесѣ, или нѣтъ. Безъ Петрова старый Маріинскій театръ немыслимъ: этотъ талантливый артистъ былъ его добрымъ музыкальнымъ геніемъ, наполнившимъ его стѣны многими созданіями крупныхъ оперныхъ типовъ; связь маститаго пѣвца съ возникающей русской оперой была ненарушима. На его глазахъ опера создалась, выросла и окрѣпла.

Бывало, положительно, тоскуешь безъ него за сценой, какъ будто сложный театральный организмъ лишенъ своей души.

— Господа, начинаемъ!—раздается голосъ дирижера, но оркестръ еле собирается. Дисциплина тогда не признавалась. Нерѣдко приходилось слышать разговоры слѣдующаго содержанія среди исполненія пьесы:

— Костька, а ты пойдешь въ «морду» (ресторанъ le Nord) послѣ репетиціи? — спрашиваетъ одинъ изъ оркестровыхъ музыкантовъ. Лицо, умное, добродушное, чисто-русское лицо Константина Николаевича Лядова просіяетъ; улыбаясь, продолжаетъ онъ дирижировать, кивая въ отвѣтъ одобрительно головой.

Какъ уже раньше было сказано, театръ соединялъ халатность съ высшимъ вдохновеніемъ; эта характеристика относится къ Лядову болѣе, чѣмъ къ кому-либо. Дѣло свое онъ зналъ, но кутежи съ товарищами и «широкая» натура часто отвлекали его отъ занятій; любимъ онъ былъ рѣшительно всѣми.

— Литера жэ, жэ!—кричитъ Лядовъ оркестру, и вдругъ, словно его осѣнила живая мысль, онъ размахиваетъ палочкой съ такимъ огнемъ и неподдѣльнымъ жаромъ, что весь оркестръ моментально подбирается, темпъ берется неимовѣрной быстроты,—номеръ проходитъ блестяще.

— Браввиссимо!—рычатъ шалуны помоложе.

— Фу, чортъ его дери! чуть до конца довелъ!—обмахивается вспотѣвшій пѣвецъ.

— Что это вы, К. Н., какъ погнали? Этакъ задохнешься.

— Въ «морду» спѣшитъ,—шутятъ въ оркестрѣ.

— Пойдемъ скорѣе,—тащитъ одна хористка другую:—вѣрно, Сѣровъ тамъ стоитъ,—что-то громко гогочутъ.

— А вы подмигните хорошенько Владиміру-то насчетъ лебедушекъ, да живѣе двигайтесь, чтобы одна нога здѣсь, другая тамъ была,—поучалъ авторъ «Рогнѣды» шута.

— «Ты мнѣ, женка, не перечь!»—такъ и выпалите, чтобы раззадорить къ пляскѣ.

Сѣровъ показываетъ, какъ слѣдуетъ плясать. Хохотъ раздается по всей сценѣ.

— Батюшка, Александръ Николаевичъ, такъ ли я мамушку-то играю? Ужъ не знаю, вѣрно ли?—подходитъ талантливая, но вѣчно трусливая актриса Горбунова.

— Очень хорошо,—успокаиваетъ ее Сѣровъ,—но еще болѣе заботливости и нѣжности вложите въ свою игру,—ужъ больно княжичъ-то милъ!

Княжичъ (г-жа Шредеръ), дѣйствительно, былъ безподобнымъ Изяс-

лавомъ. Тѣмъ временемъ въ кулисахъ ведется оживленный споръ между странникомъ и Руальдомъ.

— Да ты прямо и падай въ обморокъ тамъ, гдѣ стоишь,—унимаетъ тенора Никольскаго странникъ-баритонъ Кондратьевъ.

— Что ты мнѣ толкуешь?—на высокихъ нотахъ вспылилъ Руальдъ.— У меня либретто куплено. Видишь, написано: падаетъ на траву... Какъ же ты требуешь, чтобы я падалъ, гдѣ стою? Я по либретто...

— Ну, хорошо,—махнувъ рукой, продолжалъ Кондратьевъ,—ищи себѣ траву, да хоть падай ты прямо, не подгибай ноги; вѣдь, это, Калинычъ (сокращенное Ѳедоръ Калиновичъ), ни на что не похоже.

— Ахъ ты, лысый чортъ! кабы у тебя такой животъ былъ, какъ у меня, упалъ бы ты разомъ, какъ же! За мое ничтожное жалованье да разомъ падать... нѣтъ! прошу покорно...

Ѳ. К. продолжалъ на всѣхъ спектакляхъ «искать» траву, на которую падалъ въ обморокъ, «подкладывая» осторожно ногу подъ себя; ему охотно все прощалось, и даже строгій странникъ улыбался съ умиленіемъ, когда Калинычъ, бывало, хватитъ свое си-бемоль бархатной грудной нотой... Пѣвцы разражались обыкновенно похвалой: «Экій чортъ! вотъ дьяволъ! До слезъ тронулъ... И голосище ему Богъ далъ, одно слово—золото! Что передъ нимъ всѣ Кальцоляри и Тамберлики!»

— Собакъ привели!—вдругъ гаркнулъ кто-то на сценѣ.

— Третій актъ, господа!—стучитъ усиленно палочкой дирижеръ.

Приводятъ цѣлую свору собакъ съ царской псарни; слышенъ лай; собакъ группируютъ на ступенькахъ, изображавшихъ холмики въ лѣсной чащѣ. Движеніе, суета... Хористы школьничаютъ; Сѣровъ съ режиссеромъ разсаживаютъ ихъ поживописнѣе; лошади топочутъ...

— Шкуру подайте!—кричитъ режиссеръ.

— Сокольничьи, подходите!—горячится Сѣровъ.

— Господа, потише! Что же это вы, точно школяры, шалите?—ворчитъ режиссеръ; а скоморохи дурачатся съ шутомъ.

«Вотъ тамъ кричали, тамъ бѣда!» и «Братцы, не видѣли князя?» репетируется безъ конца: или не поспѣваютъ охотники, или слишкомъ рано прибѣгаютъ княжевы прислужники. Долго пришлось возиться съ этими мелкими репликами. Персоналъ начинаетъ скучать, распоряжающіеся разучиваніемъ раздражаются, а главныя дѣйствующія лица, сидя съ серьезными физіономіями, разсказываютъ другъ другу невозможные анекдоты. Въ кулисахъ прыскаютъ со смѣху. Говоръ, шумъ и безпорядокъ достигаютъ своего апогея. Съ появленіемъ Руальда на носилкахъ водворяется полная тишина. Сцена смерти проходитъ при благоговѣйномъ молчаніи; старикъ, репетировавшій съ исключительной серьезностью, отдѣлывалъ

свою роль до мельчайшихъ деталей. (Лучшаго странника мы съ тѣхъ поръ не имѣли). Со вступленіемъ фразы: «Покорись кресту!..», всѣ сердца присутствовавшихъ были покорены; изъ какого-то отдаленнаго угла слышится восклицаніе: «Что за прелесть!» Конецъ акта вызываетъ шумный взрывъ восторженныхъ похвалъ. Дирижеръ, утирая глаза, растроганный, нѣжно обнимается съ авторомъ. Петровъ подходитъ съ своей милой улыбкой поздравить Сѣрова, предвѣщая ему небывалый успѣхъ.

— Ахъ, г. Сѣровъ,—лопочутъ хористочки,—какая чудная опера!

— Ну, братцы, вотъ и на нашей улицѣ праздникъ,—гремитъ Добрыня,—покажемъ мы себя; ужъ этихъ заѣзжихъ итальянцевъ за поясъ заткнемъ!

Теплое, дружеское чувство связывало всѣхъ присутствовавшихъ, и автору, вызывавшему это чувство добраго товарищества, невольно выражали самую горячую ласку и любовь.

Но на сценѣ впечатлѣнія мѣняются быстро.

— Пожалуйте смотрѣть декорацію пятаго акта, — приглашаютъ Сѣрова.

Уже стерлось чувство умиленія отъ только что пережитой сцены, слышится громкій голосъ автора:

— Да, вѣдь, это задворокъ, а не княжій дворъ! Что это?

Не успѣли декораторы опомниться, какъ маленькая фигурка Сѣрова мелькала уже внизу въ оркестрѣ, откуда онъ съ необычайной подвижностью перепрыгивалъ черезъ балюстраду, отдѣлявшую его отъ сцены; тутъ усаживаетъ онъ хористовъ; тамъ начерчиваетъ рисунокъ стариннаго русскаго свѣтильника (Сѣровъ былъ прекраснымъ живописцемъ), внезапно исчезаетъ въ бутафорской; вездѣ успѣваетъ о дѣлѣ поговорить, анекдотецъ налету разсказать или однимъ мѣткимъ словцомъ—гдѣ разсмѣшить, гдѣ распушить.

По окончаніи репетиціи всѣ вразсыпную направляются къ выходнымъ дверямъ, и нѣмецъ-музыкантъ, держа подъ мышкой скрипку, а въ губахъ сигару, выражаетъ товарищу по пульту свое мнѣніе слѣдующими словами, которыя, вѣроятно, не задумываясь, повторили бы всѣ за нимъ: «Aber dieser Seroff ist doch ein ganzer Kerl!» [1])

Всѣ напѣваютъ засѣвшіе въ головѣ мотивы, которыхъ коломъ не выбьешь во все время постановки. Это зудѣніе задолбленныхъ интерваловъ и репликъ доходитъ до какого-то звукового кошмара. Въ послѣдніе дни передъ постановкой у всѣхъ нервы въ высшей степени напряжены. Тревога

---

[1]) А, вѣдь, этотъ Сѣровъ настоящій молодчина.

и ожиданіе охватываютъ весь театральный міръ и къ генеральной репетиціи доходятъ до своего кульминаціоннаго пункта.

Въ былыя времена генеральная репетиція представляла для автора болѣе жуткіе моменты, чѣмъ самъ спектакль. Многое еще не доучено, много промаховъ авторъ понялъ только тогда, когда поправить ихъ ужъ было поздно; а тутъ, на генеральной репетиціи (театръ былъ всегда полонъ), обыкновенно устанавливалось мнѣніе присутствовавшихъ и разносилось по городу раньше времени. Приглашались знатоки по разнымъ отраслямъ опернаго дѣла, и ихъ мнѣнія и впечатлѣнія ловились налету.

Но вотъ наступаетъ и день спектакля.

Густой рядъ каретъ дефилируетъ передъ Маріинскимъ театромъ; блестящая публика собирается въ ложахъ; фойе находится въ ажитированномъ состояніи; за сценой ходитъ Ѳедоръ Калиновичъ, гордый, съ лицомъ и осанкой, преисполненными сознаніемъ собственнаго достоинства. Суетливо шныряетъ начальство по сценѣ и пропадаетъ въ кулисахъ, останавливая наплывъ постороннихъ посѣтителей и разгоняя почитателей женскаго персонала.

— Ишь, дьяволъ!—шипитъ «Калинычъ» на начальника репертуара, имѣвшаго громадную власть надъ театромъ.—Ходитъ въ звѣздахъ, туда же суется на сцену. Нѣтъ, ты пройдись по ней тогда, когда занавѣсъ поднимутъ!!—кричитъ онъ ему вслѣдъ, ему, передъ которымъ всѣ сторонились со страхомъ и трепетомъ...

Первое представленіе «Рогнѣды» имѣло еще другой оттѣнокъ, кромѣ обычнаго первоспектакльнаго. Треволненія, которыя обыкновенно вызываются гадательной участью новой оперы, при постановкѣ «Рогнѣды» еще усиливались тѣмъ, что была брошена перчатка итальянцамъ. «Рогнѣда» должна была одержать побѣду надъ ними, окончательно завербовать петербургскую публику; половинный успѣхъ былъ бы почти хуже полнаго провала. Всѣ это чувствовали. Въ театральной атмосферѣ ощущалась напряженность; какъ оперный персоналъ, такъ и публика смутно сознавали, что отъ этого вечера зависитъ многое; дирекція не поскупилась отпустить почтенную сумму на богатую обстановку. Авторъ волновался и за исполненіе и за пріемъ исполненнаго; тѣмъ не менѣе онъ и передъ самымъ спектаклемъ еще служилъ тѣмъ нравственнымъ центромъ, изъ котораго исходили и поощренія и подбадриванія артистовъ, волнующихся обыкновенно до болѣзненнаго состоянія, особенно на первыхъ спектакляхъ. Бывало, проходу нѣтъ автору отъ всевозможныхъ просьбъ и вопросовъ.

— Взгляните на минуточку, вѣрно меня загримировали?—спрашиваетъ одна.

— Нѣтъ мѣстечка?—взмолится другой.

— Мнѣ не тотъ парикъ дали,—жалуется какой-то обиженный.

Среди всей этой закулисной сутолоки Сѣрова никогда не покидала его неизмѣнная веселость. Передъ самымъ спектаклемъ, когда уже дирижеръ направился въ оркестръ, Сѣровъ нашелъ минуточку, чтобы ввернуть какой-то анекдотецъ, и преподнесъ онъ его съ такимъ неподдѣльнымъ юморомъ, что даже колдунья, подходя съ взволнованнымъ лицомъ, крестясь со страху и нашептывая: «Боже! Боже! какъ я боюсь!», не могла удержаться отъ смѣха и едва успѣла поправить свой наклеенный носъ, который сдвинулся съ мѣста. Вообще, неудержимый хохотъ всегда раздавался около Сѣрова.

Но вотъ изъ уборной «Рогнѣды» слышатся рулады и гаммы. Саріотти-жрецъ нашептываетъ какія-то непозволительныя остроты дамамъ, поспѣшно удаляющимся отъ него въ другую кулису. Выходитъ аскетически-суровой наружности старикъ-отшельникъ и теряется въ пестрой толпѣ скомороховъ. Полковая музыка занимаетъ свою эстраду. Третій звонокъ,—занавѣсъ взвивается. Сѣровъ спѣшитъ въ свою ложу.

Переполненный залъ не шелохнулся,—все обратилось въ слухъ. Рогнѣда и колдунья спѣли свою начальную сцену и привели публику въ полное недоумѣніе: ни единаго звука не было слышно ни у той ни у другой. Все было заглушено громкимъ оркестромъ. Голосъ Саріотти мѣстами прорывался сквозь громоздкую оркестровку, но реплики его были непонятны, такъ какъ его партнеры были еле слышны.

Занавѣсъ опустился для перемѣны,—въ публикѣ гробовое молчаніе: она разочарована. Но не успѣлъ занавѣсъ снова подняться, какъ раздались звуки хора «кровушки свѣженькой», и всѣ кругомъ встрепенулись, оживились: оригинальная, картинная сцена увлекла, наконецъ, публику. Когда же Никольскій почему-то въ шапкѣ спѣлъ свою молитву и почему-то снялъ ее, ставъ на колѣни передъ публикой, взрывамъ восторга не было конца. Ледяная кора растаяла, и къ концу финальной сцены съ шествіемъ печенѣговъ театръ единодушно вызвалъ автора.

Какъ ни неудовлетворителенъ второй актъ, онъ всегда производилъ сенсацію своею непринужденною веселостью, но третье дѣйствіе положительно очаровало весь зрительный залъ. Глубокой древностью пахнуло на слушателя и отъ дремучаго лѣса, и отъ святого старца, и отъ мученика-юноши и князя bon vivant, захваченнаго въ суетной своей жизни неожиданнымъ столкновеніемъ съ сильной, вѣрующей душой.

Публика приняла это дѣйствіе съ восторгомъ, автора разрывали. Фойе волновалось... ученые, знаменитые художники, высшіе сановники, всѣ артисты были налицо; разговоры были неуловимо-разнообразны и оживленны. Фойе Маріинскаго театра представляло въ былое время нѣчто въ родѣ клуба. Можно

было быть увѣреннымъ, что по извѣстнымъ днямъ найдешь непремѣнно въ такомъ-то углу, на такомъ-то креслѣ такую-то личность. Излюбленныя оперы смотрѣлись по десятку разъ; эти завсегдатаи давно спѣлись во вкусахъ: они-то и были законодателями въ пріемѣ новыхъ оперъ; отсюда, изъ фойе, шла добрая слава или хула, распространялись восторженные отзывы или ѣдкія насмѣшки. Такъ много было живого въ мірѣ музыкальномъ, литературномъ, художественномъ и вообще во всѣхъ слояхъ общества, что даже театральное фойе носило отпечатокъ общаго возбужденія и движенія.

Четвертое и пятое дѣйствія прошли блестящимъ образомъ уже по инерціи: публика разогрѣлась, и, несмотря на то, что партія Рогнѣды (г-жа Ящинская), главная во всей оперѣ, сыграна была неопытной пѣвицей, сильно обезличившей ее, публика все-таки отнеслась горячо и съ энтузіазмомъ къ новому произведенію Сѣрова.

Петровъ въ роли Владиміра не былъ особенно удаченъ, отчасти оттого, что эта роль требуетъ физическаго сходства съ княземъ, насколько онъ намъ извѣстенъ по рисункамъ и картинамъ. Петровъ былъ уже слишкомъ старъ и съ внѣшней стороны далъ образъ князя, не соотвѣтствующій нашему представленію о немъ. Со стороны психологической роль князя создать трудно, потому что ему въ оперѣ мало придано индивидуальнаго интереса. Его душевный строй сливается вездѣ съ общимъ массовымъ движеніемъ, а хоры въ оперѣ «Рогнѣда» играютъ дѣйствительно преобладающую роль. Самый грандіозный хоръ изъ всей оперы—финальный; онъ закончилъ пышное зрѣлище. Овацiямъ не было конца: русская опера выдержала состязаніе и... побѣдила!

Что чувствовалъ самъ авторъ?! Въ моменты шумныхъ овацій, вѣроятно, всѣ авторы ощущаютъ одно и то же чувство: радость и опьянѣніе отъ массоваго увлеченія, вызваннаго имъ, виновникомъ торжества. Но этого опьянѣнія хватаетъ не надолго. Первое ѣдкое ощущеніе есть разочарованіе, которое я подмѣтила послѣ перваго спектакля у нѣсколькихъ композиторовъ; пока идутъ репетиціи, все находишься въ ожиданіи, что скоро увидишь свое произведеніе въ полномъ ансамблѣ, во всемъ блескѣ. Когда же наступаетъ долго и томительно ожидаемый моментъ, то невольно себѣ говоришь: «не то! не то!» Послѣ «Рогнѣды» пришлось мнѣ и надъ Сѣровымъ сдѣлать подобныя наблюденія; конечно, хоры и оркестръ всегда пріятно поражаютъ автора послѣ перенесенія ихъ изъ кабинета творца на сцену, но иллюзія отъ передачи характеровъ утрачивается обыкновенно вполнѣ, кромѣ рѣдкихъ случаевъ. Когда авторъ играетъ дома свою оперу, представляешь себѣ совершенно иное: картины принимаютъ болѣе грандіозные размѣры; лица становятся осмысленными и живыми; ждешь, понятно, что на сценѣ все это подѣйствуетъ потрясающе... Ничуть не бывало! Грандіозные размѣры суживаются часто урод-

ливыми кулисами; живыя лица пропадаютъ въ шаблонномъ, рутинномъ исполненіи. Ожидаемое потрясающее впечатлѣніе стирается и блѣдно, безлично теряется въ общей безцвѣтности. Конечно, часто выступаютъ мѣста, совершенно незамѣченныя при авторскомъ исполненіи, но это бываетъ рѣже. То же самое испытываешь съ картинами. Пока художникъ пишетъ картину у себя, колоритъ кажется яркимъ, живымъ, красивымъ. Отправлена она на выставку, и видишь какъ будто чужую вещь, недостатки такъ и лѣзутъ въ глаза! Въ чемъ тутъ дѣло? Отчасти въ слабомъ исполненіи картины, которое на просторѣ рѣзче бросается въ глаза, а иногда въ небрежномъ отношеніи тѣхъ, которые ее выставляютъ. Въ оперѣ подобныя недоумѣнія еще ощутительнѣе, такъ какъ приходится на вѣру принимать все, что авторъ задумалъ, а самъ онъ иногда не предвидитъ неудобоисполнимости своего замысла, которая только при постановкѣ всплываетъ наружу. Всего же чаще искажается основная мысль автора. Словомъ, чувство разочарованія бываетъ иногда до болѣзненности сильно; долго ни авторъ, ни его друзья не могутъ привыкнуть къ публичному исполненію новаго произведенія и отнестись къ нему объективно, какъ вся публика. Послѣ перваго спектакля и мы, конечно, начали разбирать подробно, сцену за сценой, моменты, которые вышли удачно и которые совсѣмъ погибли: послѣднихъ оказалось не мало!

Другое ощущеніе, сопутствующее первому спектаклю, это — наступающая пустота, которая является неизбѣжнымъ зломъ послѣ напряженной дѣятельности, продолжающейся иногда нѣсколько мѣсяцевъ. «Что я завтра буду дѣлать?» невольно спрашиваетъ себя авторъ, привыкшій отправляться каждый день на репетиціи. Заботы о своемъ родномъ дѣтищѣ пресѣклись разомъ, отнынѣ оно стало общественнымъ достояніемъ и освободилось отъ отцовскихъ попеченій. Начинается томительное исканіе сюжета. Опера—трудъ продолжительный, рискованный; начинать новую всегда страшновато. Вяло просыпается авторъ на слѣдующій день послѣ перваго спектакля, потягивается сонно; спѣшить ему некуда. Положимъ, не безъ пріятности вспоминаетъ онъ о пережитомъ наканунѣ, но въ голову уже закрадывается безпокойная мысль: «а вдругъ я больше ничего не напишу?» Появляющіяся критическія статьи pro et contra нѣсколько разсѣиваютъ скучающихъ авторовъ. Сѣровъ обыкновенно пробѣгалъ ихъ улыбаясь, читая громко болѣе или менѣе остроумные отзывы. Только стасовскихъ статей онъ не переносилъ. Ни холодная критика, ни страстная ругань не могли вывести изъ равновѣсія такого привычнаго бойца, какъ Сѣровъ, но булавочные уколы, ядовито направленные на больныя мѣста, которыя онъ, В. В., могъ достаточно изучить въ теченіе многолѣтней дружбы,—вотъ тактика, которою Стасовъ донималъ своего бывшаго друга до самой его смерти и которую

Сѣровъ не выносилъ. Никакая злая критика, никакія ѣдкія замѣчанія не вызывали въ Сѣровѣ столько ненависти, столько злобы; иногда посмѣется, иногда пригрозитъ онъ полушутя: «вотъ я его, такой сякой, отдѣлаю въ слѣдующемъ номерѣ!», но отъ уязвленій В. В. онъ испытывалъ глубокую душевную боль, которая со временемъ перешла въ физическую.

— За что? За что этотъ человѣкъ меня ненавидитъ? Зачѣмъ онъ меня пачкаетъ, унижаетъ, смѣшивая мое имя съ грязью? Что я ему сдѣлалъ? Я ему не мѣшаю жить, зачѣмъ онъ меня преслѣдуетъ?—жаловался обыкновенно Сѣровъ.

Я не берусь судить объ отношеніяхъ В. В. къ Сѣрову; одно знаю, что послѣдній его горячо любилъ, и съ момента композиторской своей дѣятельности былъ имъ жестоко преслѣдуемъ: ядовито, съ явнымъ расчетомъ зачернить его нравственную личность. Невѣроятно предположеніе, что, зная человѣка десятки лѣтъ, другъ могъ разочароваться въ немъ до такой степени. Такъ преслѣдовать злобно, какъ это дѣлалъ В. В., можетъ только человѣкъ-фанатикъ, любящій преслѣдуемаго и понимающій всю его крупную величину. Что-то сошло съ рельсовъ, какой-то мотивъ въѣхалъ, о которомъ судить не намъ, ихъ современникамъ. Эти невѣдомыя «что-то» и суть благородные сюжеты для драматическихъ писателей, ихъ дѣло—намотать на одинъ клубокъ, кажущіяся намъ случайными, нити.

Но будемъ продолжать. Есть еще неизбѣжный спутникъ успѣха; онъ не очень трагиченъ, но весьма, весьма непривлекателенъ! Общество не имѣетъ никакого понятія объ авторскихъ доходахъ; если театръ полонъ и успѣхъ громадный, то предполагается, что авторъ получаетъ весь сборъ съ блестящаго спектакля. Въ сѣровскія времена автору съ полнаго сбора приходилось приблизительно около 100 р. въ вечеръ; разсчитывая на десять полныхъ представленій, можно было размечтаться о полученіи 1000 рублей. Десять спектаклей можно дать въ теченіе 3-хъ мѣсяцевъ, если никто не захвораетъ и не раскапризничается изъ пѣвцовъ. Постановка оперы обязываетъ автора обставиться дома поприличнѣе, что мы и сдѣлали, взявъ хорошую, просторную квартиру въ надеждѣ на будущія блага; нѣсколько обставили ее, т.-е., кромѣ обычной меблировки сѣровской рабочей комнаты, все смотрѣло хозяйствомъ еще весьма молодымъ, еле начинающимъ только возникать. Не имѣя абсолютно никакихъ доходовъ передъ постановкой «Рогнѣды», мы жили въ долгъ, и кредиторы поспѣшили заявить о себѣ, какъ только узнали объ успѣхѣ. Пришлось только что сообщенныя толкованія повторять всѣмъ неоднократно, а подозрительное покачиваніе головой доказывало, что наши слова не легко принимались на вѣру, какъ до сихъ поръ никто не хочетъ вѣрить, что на оперы, сданныя

въ дирекцію при прошломъ режимѣ, наслѣдники не имѣютъ правъ наслѣдства. Денежные недостатки рѣдко угнетали насъ съ Сѣровымъ, потому я не буду особенно напирать на печальную сторону этого вопроса, но вопросъ все-таки остается печальнымъ.

Были и свѣтлыя, и отрадныя явленія: горячая, искренняя благодарность за эстетическое наслажденіе выражалась неоднократно письменно и устно. Послѣ «Юдиѳи» у многихъ вкоренилось довольно забавное убѣжденіе, что Сѣровъ написалъ эту оперу благодаря своей учености, поэтому отрицали у него мелодію и вдохновеніе; чужестранный сюжетъ хотя и внушалъ уваженіе, но все-таки не вызвалъ того родного, нѣжнаго чувства, которое питаетъ публика обыкновенно къ своему писателю или композитору. Не напиши Сѣровъ «Рогнѣды»,—эпитетъ ученаго его долго не покидалъ бы. «Рогнѣда», опера богатая, роскошная, сдѣлала Сѣрова популярнымъ, любимымъ композиторомъ, но «Юдиѳь» плѣняла своею стройностью, поэтичной реальностью. Какой-то дѣвственной красотой вѣетъ мѣстами отъ этой дивной, свѣжей музыки! Невольно припоминаешь слова П. И. Чайковскаго при личной нашей бесѣдѣ: «словно меня обдаетъ весеннее солнышко, когда вспоминаю о Юдиѳи!»

Есть большія картины, съ многочисленными группами, всѣ онѣ выполнены талантливо, написаны блестяще, лицъ въ нихъ много, останавливаешься то на одномъ то на другомъ, а въ общемъ впечатлѣніе расплывается; картина же, въ которой вниманіе сконцентрировано на одномъ главномъ лицѣ, а всѣ прочія служатъ ему какъ будто дополненіемъ, производитъ болѣе сильное впечатлѣніе и сохраняется ярче въ памяти. Такова разница между «Юдиѳью» и «Рогнѣдой».

Такъ или иначе, для русскаго театра «Рогнѣда» представляетъ собой произведеніе болѣе удобоисполнимое (можетъ упорнѣе сохраниться въ репертуарѣ), а для музыканта «Юдиѳь» будетъ всегда имѣть болѣе цѣнности. Композиторы-современники Сѣрова отнеслись, впрочемъ, одинаково холодно къ обоимъ произведеніямъ: Даргомыжскій говорилъ иронически въ глаза самому Сѣрову:

— Ваши оперы не могутъ не имѣть успѣха: въ одной—верблюды, въ другой—собаки!!...

X.

НАШЕ ПЕРВОЕ ОБЩЕЕ ДѢЛО.

Знакомство съ однимъ семействомъ, съ которымъ мы крѣпко сдружились, оживило нашу жизнь и дало ей особенную окраску. Это была семья А. А. Потѣхина, извѣстнаго писателя. Складъ жизни, который мы встрѣ-

тили въ этомъ гостепріимномъ домѣ, теперь уже невообразимъ въ Петербургѣ. Это была типичная жизнь русскаго семейнаго писателя-помѣщика. Съ самаго утра начинались посѣщенія людей близкихъ, неблизкихъ, извѣстныхъ, талантливыхъ, совсѣмъ убогихъ, ничего не обѣщающихъ, просто добродушныхъ особъ, семейныхъ, холостыхъ, деревенскихъ, городскихъ, актеровъ, писателей, пѣвцовъ, бабушекъ, тетушекъ,—все это перемѣшивалось, все это перезнакомливалось, гудѣло, шумѣло, какъ будто это были вѣчные праздники, вѣчныя каникулы.

Хозяйка, жена Алексѣя Антиповича,—личность, способная на полное самоотреченіе, самозабвеніе, своими ласковыми взорами и рѣчами словно манила въ свой гостепріимный домъ, и всякій чувствовалъ, что онъ у себя, что ему нечего стѣсняться, что ему все простится; къ тому же посѣтители становились свидѣтелями даровыхъ увеселеній: вся продуктивность еще молодыхъ силъ этого образующагося будущаго кружка просилась наружу и всегда находила чуткую, горячую отзывчивость. Чуть за ночь Потѣхинъ наброситъ какую-нибудь сценку или главу изъ новой повѣсти, на другой же день его упрашиваютъ подѣлиться своимъ трудомъ съ гостями. Будь это утро, ночь, вечеръ, день,—немедленно сооружались мѣста для слушателей, и въ халатѣ, еле опомнившись отъ трудовой ночи, авторъ уже знакомитъ свою воспріимчивую, восторженную аудиторію съ новорожденнымъ своимъ дѣтищемъ. Обычныя рукоплесканія, поздравленія, объятія... Являются хозяйскія дѣтишки, дѣйствіе мѣняется, семейная картина вытѣсняетъ аудиторію.

— А ну-ка, Валерка, попляши!

Валерка пляшетъ. Родители восхищаются, а гости еще того больше.

— Медвѣдь да и только!—смѣется отецъ.

— У насъ Раечка танцовщицей будетъ!—хвастаетъ мать.

— А ну-ка Раечку сюда! гдѣ Раечка? Рая!

Тащатъ Раечку. Гости требуютъ развлеченія во что бы то ни стало. Раечка очень граціозно проплясываетъ какой-то танецъ... аплодисменты, восторги, поцѣлуи...

Сѣровъ написалъ новый романсъ для Кондратьева: «Какъ небеса твой взоръ блистаетъ». Объ этомъ кто-то пронюхалъ, посылаютъ къ нему за рукописью, снова собирается аудиторія, но ужъ по сосѣдству, у самого Кондратьева, брата хозяйки, такъ какъ у него хорошій инструментъ. Музыка, чтеніе, пѣніе, актерскія импровизаціи... словомъ, пиръ горой!

Болѣе наблюдательному оку бросилось бы въ глаза блѣдное лицо, усталый видъ хозяина, подчасъ лихорадочная хлопотливость хозяйки. Но намъ всѣмъ были рады, мы были отогрѣты родственнымъ пріемомъ, да какъ-то смутно чувствовалось, что вся эта сутолока была по душѣ домаш-

нимъ, и бывало бросаешь щепетильность холоднаго разсудка и, забравши ребенка, пеленки, часто со всѣмъ скарбомъ летишь на Англійскій проспектъ. Это былъ первый домъ, который намъ обоимъ пришелся одинаково по душѣ. Театральный міръ, который по преимуществу окружалъ Потѣхина, увлекъ и меня своимъ кажущимся простодушіемъ, своей жизненностью, артистичностью и... новизною обстановки. Сѣровъ былъ радъ, что мы въ этой сферѣ сошлись въ нашихъ симпатіяхъ. Понемногу актерскій кругъ перетянулся и къ намъ; у насъ четверги приняли видъ уже чисто-театральнаго мірка. Александринскій театръ блисталъ тогда талантами; два крупныхъ артиста, какъ Самойловъ и Павелъ Васильевъ, составляли украшеніе драматической труппы. Постановка пьесъ съ знаменитой Линской, Горбуновымъ и прочими столь же талантливыми, какъ и добросовѣстными силами давала возможность видѣть Островскаго, Потѣхина и А. Толстого въ образцовомъ исполненіи; конечно, народныя массовыя сцены при современныхъ условіяхъ перещеголяли на много тогдашнее сравнительное убожество. Сѣровъ не пропускалъ ни одного новаго спектакля, такъ что мы всѣ вечера проводили или въ театрахъ, или у Потѣхина, а четверги въ томъ же обществѣ у насъ. Почти незамѣтно втягивались мы въ споры, разсужденія объ искусствѣ, драмѣ и оперѣ; отчасти на этихъ вечерахъ сложились у насъ взгляды довольно единодушные на произведенія того времени; тогда же впервые поднялась въ образовавшемся нашемъ кружкѣ рѣчь о русской мужицкой драмѣ. Потѣхину принадлежала всецѣло иниціатива этого важнаго вопроса; онъ зналъ народъ безъ излишней идеализаціи, любилъ его, и ему удавалось изобразить его въ драмѣ и повѣстяхъ такъ талантливо и живо, что мы всѣ были имъ восхищены и захвачены всецѣло. Отсюда первый зародышъ задумываемой народной оперы.

— Не понимаю, почему именно мужика изображать?!—бывало воскликнетъ Сѣровъ послѣ нескончаемыхъ дебатовъ.—Натяжекъ терпѣть не могу! Что подкатится подъ руку интереснаго, вызывающаго охоту у музыканта воспроизвести въ звукахъ, то и слава Богу! Значитъ, сюжетъ найденъ! Не знаю, господа, что-то меня пугаетъ увлеченіе такъ называемыми народными драмами; народа я совсѣмъ не знаю...

— Чего вы не знаете?!—подхватилъ одинъ фанатическій поклонникъ Сѣрова.—Вы, чай, къ ассирійцамъ не приглядывались, а такой маршъ накатали, что все отдай—мало будетъ! Поди, язычникомъ также не бывалъ, а «кровушку свѣженькую» такую изобразилъ, что меня, христіанина благочестиваго, чуть въ язычника не превратилъ. Все вы это, батюшка, пустяки говорите!

— Попытаюсь, не знаю! Быть можетъ, и удастся мнѣ найти подходящее...

— Ну вотъ этакъ-то лучше, пьемъ за будущую народную оперу! Чокнемся!

— Ура!—гремитъ веселая компанія.

— Голубчикъ, А. Н., въ васъ такая силища сидитъ, что, куда вы ее ни направите, она всюду выскажется, одинаково захватитъ слушателя.

— Позвольте васъ обнять, дорогой нашъ композиторъ, вы наша гордость, наша радость, дай вамъ Богъ долго прожить, много отъ васъ ждемъ мы еще крупныхъ, чудныхъ произведеній!

— А ну-ка еще разокъ за роялемъ изобразите намъ хоръ язычниковъ...

— Да, вѣдь, ужъ поздно...

— Какой поздно! Рано, напротивъ! Видите, солнышко только еще встаетъ...

Всѣ встали изъ-за ужина уже съ разсвѣтомъ, хлынули въ залъ, дружно разсаживались вокругъ Сѣрова... Наконецъ, уже утромъ расходились послѣ долгихъ прощальныхъ процедуръ, состоявшихъ въ добрыхъ пожеланіяхъ, безчисленныхъ поцѣлуяхъ, въ объятіяхъ и пр.

Вотъ гдѣ, съ одной стороны, сильное тяготѣніе къ «мужицкому» повліяло на Сѣрова. Въ ту пору я запоемъ зачитывалась журнальными статьями, имѣвшими общественное значеніе, Некрасовымъ и глубоко начала задумываться надъ жизненными вопросами, на которые Сѣровъ мнѣ не могъ дать отвѣта. Я добивалась разрѣшенія ихъ съ лихорадочнымъ рвеніемъ, съ болѣзненной горячностью. У меня сложился исподволь идеалъ народной оперы съ правдивымъ изображеніемъ народа, какъ онъ есть, безъ фальшиваго тяготѣнія въ отрицательную или положительную сторону. Я жила одной этой мыслью, и потѣхинская среда меня поддерживала въ моихъ мечтаніяхъ. Вся литература жила тогда подобными мечтаніями... Сѣровъ, незамѣтно для самого себя, началъ задумываться надъ выборомъ народнаго сюжета, но онъ пока не наклевывался. Еще одна личность повліяла на него въ этомъ отношеніи рѣшающимъ образомъ—это Григорьевъ. Онъ содержался въ то время въ долговомъ отдѣленіи, мы его посѣщали очень усердно; несмотря на угрюмую обстановку, мы не поддавались невзрачному внѣшнему впечатлѣнію и много, хорошо бесѣдовали объ искусствѣ въ этомъ анти-эстетическомъ учрежденіи. Помню его убогую камеру, его умную, талантливую физіономію, облагораживающую эти сѣрыя, грязныя стѣны; его горячую, искреннюю рѣчь, которая при такой обстановкѣ еще глубже поражала, еще болѣе запечатлѣвалась въ моемъ молодомъ умѣ.

— Пиши, Сашка, народную оперу, у тебя хватитъ на это таланта; народное, «свое» болѣе живуче, чѣмъ все иностранное. Вѣдь, и греки свое

народное писали, и чѣмъ больше въ ихъ искусствѣ своего, греческаго, тѣмъ оно дороже. А что у нашего народа красоты нѣтъ, это пустяки! Это зависитъ отъ художника. Ну-ка съ легкой руки валяй, Сашка!

Но Сѣровъ не рѣшался писать народной оперы, да и сюжетъ, болѣе или менѣе удачный, все не подкатывался. Характеръ нашего чтенія измѣнился, читались болѣе отечественныя произведенія; любовь къ «своему», родному возникала все болѣе и болѣе, интересъ къ нему крѣпнулъ и развивался. Наши четверги получили опредѣленный характеръ: театральный міръ съ Потѣхинымъ во главѣ вносилъ свою живую, практическую точку зрѣнія, что дало совершенно новую окраску рѣшенію теоретическихъ вопросовъ искусства; въ результатѣ выходило то, что мы понемногу выяснили себѣ свою точку зрѣнія на современное намъ теченіе отечественнаго творчества. Выразительность, жизнь, поклоненіе руссицизму, отсутствіе рутины стали лозунгомъ нашего кружка, красота не входила, какъ обязательный элементъ, въ нашъ художественный катехизисъ, по крайней мѣрѣ, не играла существенной роли. «Какъ это правдиво! жизненно!»—были высшей похвалой, которой осыпали разбираемую игру актера или вновь вышедшее произведеніе русскаго таланта.

Въ 60-хъ годахъ стали сознавать, что прежнія требованія въ искусствѣ отжили свой вѣкъ, потому что красота перестала быть одухотворяема жизненной правдой,—погнались за правдой съ усиленной энергіей и даже переусердствовали въ своемъ, часто черезъ край хваченномъ, реализмѣ. Старики-эстетики ополчились противъ натиска столь энергичнаго движенія, но жизнь взяла свое, и рядъ крупныхъ произведеній ознаменовалъ тогдашнюю богатую эпоху какъ въ литературѣ, въ музыкѣ, такъ и въ живописи.

Сѣровъ все томился, искалъ сюжета, остановился было на «Тарасѣ Бульбѣ» Гоголя, но польскій элементъ его сильно смущалъ; пришлось бы волей-неволей вызвать непріязненное чувство къ полякамъ, а въ то время было неблаговидно играть на этихъ очень натянутыхъ стрункахъ. Сѣровъ политически не имѣлъ строго сложившихся убѣжденій, но не питалъ вражды ни къ одной партіи и потому не желалъ стать въ своихъ произведеніяхъ ни въ ряды обиженныхъ ни, еще менѣе, въ ряды нападающихъ. Пляска запорожцевъ въ Сѣчи, гречаники и гопакъ были предназначены сначала для этой оперы, но онъ рѣшительно не могъ одолѣть щекотливаго своего положенія и рѣшилъ бросить намѣреніе писать на этотъ текстъ. Всепоглощающей работы не было у него, и онъ заскучалъ.

Тѣмъ временемъ моя сестра переѣхала въ Петербургъ и начала из-

давать педагогическій журналъ, расходившійся недурно. Она меня навела на мысль и помогла осуществить ее: основать журналъ и пригласить всѣхъ нашихъ четверговцевъ участвовать въ немъ, чтобъ распространять наши взгляды на искусство въ публикѣ. Всѣ ухватились съ восторгомъ за эту мысль, обѣщаны были корреспонденціи, сообщенія изъ театра и мемуары. Наименовано было наше дѣтище «Музыка и Театръ». Само собой разумѣется, что Сѣрову пришлось вывозить на своихъ плечахъ всю газету. Никто статей и не думалъ писать, хотя онѣ были обѣщаны. Отчасти причиной этой нерѣшительности или неохоты сотрудничать было плохое распространеніе газеты; съ другой стороны, публику болѣе привлекло бы разнообразіе статей и сотрудниковъ... Словомъ, подписка не шла. Сѣровъ въ передовой статьѣ перваго номера имѣлъ неосторожность впасть въ полемическій тонъ, который былъ подхваченъ его антагонистами; они, имѣя болѣе благодарное орудіе въ рукахъ, такъ какъ были сотрудниками большихъ газетъ, подорвали нашъ органъ окончательно, ложно оклеветавъ Сѣрова въ томъ, что онъ якобы ругаетъ Глинку въ своей газетѣ, и она, не выдержавъ годового срока, закрылась, надѣлавъ намъ массу хлопотъ.

Другое дѣло, которое я надѣялась вести вмѣстѣ съ Сѣровымъ, была педагогика. Я хотѣла усвоить себѣ историческій методъ обученія, т. е. выработать въ себѣ и въ ученикахъ моихъ музыкальный стиль по образцамъ великихъ мастеровъ, усвоивъ себѣ различные пріемы, относящіеся къ разнымъ эпохамъ музыкальнаго развитія. Этотъ способъ былъ прекраснымъ для преподаванія, но Сѣровъ долженъ былъ прежде всего ознакомить меня съ основными правилами обыкновенной музыкальной грамоты, а потомъ уже перейти къ историческому подражательному методу преподаванія. Что я экспериментировала надъ собой, это дѣло, конечно, мое личное, но что онъ мнѣ позволилъ набирать учениковъ и съ ними продѣлывать эти манипуляціи—грѣхъ, за который мы оба должны отвѣчать; конечно, намѣренія были самыя прекрасныя, но изъ нихъ ничего путнаго не вышло. Такъ или иначе, зимнее время у насъ прошло въ общемъ трудѣ, и хотя я помню, что никакъ не могла принять въ толкъ теорію старинной сольмизаціи, что Сѣровъ меня жестоко выругалъ за мою непонятливость, что я заливалась горючими слезами,—все-таки воспоминаніе у меня осталось чудесное отъ этихъ совмѣстныхъ занятій, и какъ ни велики были наши ошибки относительно журнала, педагогики, мы работали много, дружно, и музыкальная связь наша стала богаче: я изъ пассивнаго термометра становилась активнымъ, живымъ лицомъ. Итакъ, первая зима послѣ постановки «Рогнѣды» прошла у Сѣрова весьма дѣятельно и оживленно: писалъ онъ статьи для своего журнала, готовилъ мнѣ маленькіе конспекты для учениковъ, написалъ отрывки для задуманной оперы «Тарасъ Бульба».

и проводилъ много времени въ кругу лицъ, глубоко уважавшихъ его какъ музыканта и высоко цѣнившихъ его критическій талантъ. Колоритъ нашей семейной жизни получилъ новый оттѣнокъ. Сначала у насъ господствовалъ полный европеизмъ съ гомеро-шекспиро-изольдовскимъ эпизодомъ, съ заграничнымъ знакомствомъ и затворнической, романтической жизнью на родинѣ. Потомъ насталъ періодъ тихихъ радостей у семейнаго очага. «Рогнѣда» внесла къ намъ «русскій духъ» и кипучую жизнь.

Между прочимъ, тогда вопросъ о поднятіи уровня образованія и развитія прислуги былъ на очереди, и въ Берлинѣ открылся клубъ кухарокъ, въ пользу котораго просвѣщенныя женщины средняго сословія сильно агитировали. Меня эта идея очень заинтересовала, я предложила своему кружку присылать въ праздники свою прислугу ко мнѣ для чтенія. Собрались на подборъ очень хорошія дѣвушки, между которыми наша Варечка, конечно, играла первую роль. Я предложила Сѣрову прочесть имъ что-нибудь (онъ читалъ превосходно), если окажется у него свободное время. Онъ не только не отказался, напротивъ, очень добродушно отнесся къ моей затѣѣ, но одно поставилъ въ условіе:

— Смѣяться будутъ слушательницы, если я что-нибудь прочту комическое?

— Всенепремѣнно!—обѣщала я, зная, что если Сѣровъ будетъ въ ударѣ, то никто не устоитъ противъ наплыва веселости, а менѣе всего аудиторія, состоявшая изъ лицъ, хотя и робкихъ, смущавшихся передъ людьми чуждаго имъ сословія, но простыхъ, въ достаточной мѣрѣ впечатлительныхъ. Сѣровъ прочелъ имъ Гоголя въ теченіе нѣсколькихъ праздничныхъ вечеровъ и былъ награжденъ смѣхомъ самымъ искреннимъ, а главное—проявленіемъ самаго благоговѣйнаго чувства благодарности.

Курьезныя воспоминанія связаны у насъ были съ «Рогнѣдой» и Маріинскимъ театромъ: цѣлой ватагой отправлялись мы туда и распоряжались своей ложей, какъ собственной квартирой. Въ антрактахъ намъ приносили изъ дому закуску и питье; иногда чужіе прямо приходили знакомиться въ ложу и оставались въ ней въ теченіе вечера. Сѣровъ изгонялся, чтобъ не притягивать взоровъ публики. Шумъ, гамъ, хохотъ, споры всегда раздавались изъ нашего «театральнаго салона». Часто, сидя въ партерѣ, Сѣровъ жестами переговаривался съ нами и издали принималъ участіе въ нашемъ веселомъ музыкальномъ пикникѣ. Иногда онъ не выдерживалъ срока изгнанія, приходилъ съ цѣлой уймой анекдотовъ; тогда терялась всякая обузданность: гомонъ и смѣхъ доходили до своего апогея.

Разъ его стали вызывать послѣ третьяго дѣйствія. Онъ меня шутя звалъ выйти вмѣстѣ въ публику.

— Пойдемъ! ты влѣво, а я вправо, начнемъ раскланиваться...

— И я съ вами пойду!—заявилъ нашъ сынъ, уже нѣсколько подросшій. Но когда отецъ вышелъ на сцену, то на весь театръ раздался жалобный голосокъ:

— Ой, боюсь! папу медвѣдь съѣстъ!!

Вообще курьезовъ было не мало.

— Представьте,—входя въ нашу ложу, смѣясь сообщилъ намъ Сѣровъ,—иду въ кассу и наталкиваюсь на незнакомаго господина.

— Позвольте васъ спросить: что дается завтра?—вѣжливо обращается ко мнѣ незнакомецъ.

— Опера «Рогнѣда»,—отвѣчаю.

— Скажите, пожалуйста, стоитъ ее посмотрѣть?

— Нѣтъ, не тратьте напрасно денегъ! Увѣряю васъ, не стоитъ.

Тотъ вѣжливо откланялся, поблагодаривъ за участливое отношеніе.

Нашъ «театральный салонъ» былъ неразборчивъ, всякую пустяковину, сообщенную Сѣровымъ, выслушивалъ съ восторгомъ и охотно награждалъ его залпомъ веселаго, задорнаго смѣха.

XI.

НАШЕ СЕМЕЙНОЕ ГОРЕ.

Вѣроятно, современемъ будетъ извѣстно и научно доказано, почему послѣ періода шумнаго, блестящаго существованія всегда слѣдуетъ время затишья и жалкаго прозябанія. Причина, понятно, кроется въ самомъ человѣкѣ; вѣроятно, не хватаетъ силъ долго жить въ напряженномъ, нервномъ состояніи, и потому многаго не доглядываешь, упускаешь изъ виду. Во всякомъ случаѣ, и внѣшній міръ иногда изумительно совпадаетъ съ психическимъ строемъ угнетеннаго человѣка, такъ и сыплются на него всякія напасти и невзгоды. Надъ нашей семьей также разразилась буря, ударъ за ударомъ постигли насъ въ самое блестящее существованіе сѣровской композиторской дѣятельности. Иные намъ завидовали, нѣкоторые восхищались, глядя на нашу жизнь: блестящій успѣхъ, семейное счастье, богатая дѣятельность, достатокъ матеріальный... Чего еще желать? И вдругъ... все это рухнуло!

Впрочемъ, я не буду забѣгать и постараюсь снова найти прерванную нить моего разсказа. Итакъ, «Рогнѣда» дала много знакомствъ; внесла богатую содержаніемъ внѣшнюю жизнь въ наше одиночество; окружила

Сѣрова славой; сдѣлала его популярнымъ, любимымъ композиторомъ; дала намъ средства жить безбѣдно. Но опера временно снята была съ репертуара, и мы очутились внезапно въ совершенно безпомощномъ положеніи. Изданіе журнала тотчасъ бросили; пріятели разъѣхались; гости перестали посѣщать, потому что хозяева утратили веселость и то неуловимое нѣчто, которое притягиваетъ людей къ беззаботному житію счастливцевъ.

Одно большое, неотразимое горе обрушилось надъ нами и повергло насъ окончательно въ мрачное, безотрадное существованіе: мы лишились нашей маленькой дочки... это было 10-мѣсячное, миленькое, преждевременно развившееся, граціозное созданьице, вносившее въ нашу свѣтлую жизнь еще какую-то особенную прелесть своимъ кроткимъ, чуднымъ личикомъ и тѣмъ особеннымъ видомъ нормальнаго ребенка, родившагося въ счастливую пору. Няньки говорили, что дитя это не долго проживетъ, потому что оно было слишкомъ разумно для своего возраста. Дѣвочка ходила и свободно лепетала, наполняя нашъ домъ веселымъ щебетаньемъ беззаботной пташечки. Народное предсказаніе сбылось,—она погибла отъ воспаленія мозга. Сѣрова, послѣ ея смерти, я нашла рыдающимъ около печки съ явнымъ намѣреніемъ разбить объ нее голову: такъ сильно онъ ударялъ ею о холодныя изразцовыя плитки. Я въ испугѣ увела его изъ комнаты умершей, старалась его утѣшить, но не въ силахъ была этого сдѣлать! Его острая боль выразилась въ безумномъ страданіи, въ бурной, отчаянной формѣ; я же наружно даже не имѣла вида сильно опечаленной матери; какое-то апатичное спокойствіе снизошло на меня. Равнодушная, холодная, я лишилась своей обычной живости и временно утратила всякую впечатлительность. Какъ же я могла его утѣшить!? Даже сынъ нашъ, первенецъ, не могъ разсѣять нашей грусти: вмѣсто того, чтобъ его приласкать и на немъ сосредоточить наше вниманіе, мы отъ него отвернулись. Онъ же, какъ это само собой разумѣется, именно въ это время былъ въ самомъ тяжеломъ, капризномъ настроеніи.

Послѣ смерти любимаго существа нѣкоторые не могутъ оторваться отъ послѣднихъ останковъ отошедшаго и окружаютъ его лаской, нѣжнымъ уходомъ, утѣшаютъ себя надеждой, что до умершаго доходитъ эта ласка. Понятно, что подобное чувство проявляется у людей вѣрующихъ въ загробную жизнь. Невѣрующіе находятъ утѣшеніе во временной иллюзіи, обманывая себя внѣшней тѣлесной оболочкой человѣка, и не могутъ оторваться отъ него, какъ отъ послѣдняго видимаго существованія любимаго созданія. Мы же съ Сѣровымъ, не сговариваясь, избѣгали видѣть умершую нашу дочь и не хотѣли даже ѣхать на кладбище. Никогда не говорили о смерти ея, вспоминали только о живомъ ребенкѣ, объ его играхъ,

движеніяхъ. Какъ только коснулось его разложеніе, жизнь его улетучилась—онъ намъ сдѣлался чужимъ. Похороны, могила, кладбище стираютъ обыкновенно черты живого существа и вызываютъ воспоминаніе о болѣзни, смерти, искаженіи жизненнаго образа. Сѣровъ всегда говаривалъ мнѣ, что ему похоронная церемонія, гробы, кладбище и пр. отвратительны и возмущаютъ его душу. У матери на похоронахъ онъ былъ ради сестеръ, но никогда не думалъ посѣщать ея могилу, хотя любовно вспоминалъ о живой матери своей и глубоко чтилъ ея память. По какой-то особенной, невѣдомой программѣ зловѣщей судьбы мы должны были лишиться всего разомъ. Сѣровъ сидѣлъ безъ музыкальной работы и подавлялъ свою хандру занятіями въ Публичной Библіотекѣ. Онъ хотѣлъ составить историческій учебникъ и собиралъ матеріалы для этой цѣли. Писалъ онъ статьи въ разбросанныхъ мелкихъ журналахъ до своей газеты, а по закрытіи ея не хотѣлось ему вернуться снова къ этимъ мелкимъ работамъ. Онъ стремился къ большимъ изданіямъ и принялъ участіе въ журналѣ Эпоха (журналъ такъ называемыхъ «стрижей»—прозвище, данное Отечественными Записками). Домашняя обстановка была безотрадна, мрачна въ тѣсныхъ комнатахъ, рядомъ съ капризнымъ ребенкомъ и съ женой, находившейся въ какомъ-то изступленномъ состояніи. Разъ я отправилась сама просить директора театра о мѣстѣ для Сѣрова. Тотъ мнѣ наотрѣзъ отказалъ, сказавъ, что мѣсто при театрѣ съ такимъ неуживчивымъ характеромъ, какъ у Сѣрова, немыслимо. Томясь жгучей болью отъ своего бездѣйствія во время отсутствія Сѣрова, работавшаго въ библіотекѣ, я жаждала найти заработокъ, чтобъ не обременять Сѣрова лишними тратами на семью. Живо припоминается мнѣ одинъ вечеръ. Сѣровъ лежалъ на диванѣ въ своей маленькой комнатѣ, освѣщенной тусклымъ свѣтомъ, падающимъ отъ свѣчей, въ старинномъ подсвѣчникѣ съ абажуромъ; поджавши ноги, какъ всегда, читалъ онъ книгу. Я вошла тихо, остановилась передъ нимъ и глухимъ, не своимъ голосомъ твердо произнесла слѣдующія слова: «Я хочу открыть лавочку съ бѣлымъ желѣзомъ». Онъ вскинулъ на меня бѣглый, испытующій взоръ, не менѣе твердо отвѣтилъ: «Открывай!» и снова углубился въ свою книгу. Въ этомъ лаконическомъ отвѣтѣ «открывай» не слышалось ни ироніи, ни насмѣшки (впрочемъ, было бы жестоко въ эту минуту выражать ее, если бы она даже и мелькнула въ умѣ), ни поблажки балованному существу, ни даже страха передъ возможнымъ умопомѣшательствомъ хандрящей жены. Рѣшено было не препятствовать другъ другу ни въ чемъ—онъ и не препятствовалъ. Вотъ разъясненіе его спокойнаго, непоколебимаго тона въ отвѣтѣ «открывай». Такъ какъ мнѣ казалось тогда, что Сѣровъ не вдумывается въ мою внутреннюю, тяжелую жизнь, то я это объяснила равнодушіемъ ко мнѣ, но, углубляясь теперь во все наше прошлое, я убѣждаюсь, что это было

невѣрно: мое болѣзненное состояніе заботило его, хотя онъ говаривалъ не разъ, что четверть столѣтія насъ раздѣляетъ и пусть каждый идетъ своей дорогой. Участливость его проявилась въ усиленной работѣ надъ статьей и въ радостномъ сообщеніи, что мы ѣдемъ въ Финляндію освѣжиться. Почему у меня явилась мысль объ открытіи лавочки съ бѣлымъ желѣзомъ, я теперь твердо не помню; ясно только сохранился у меня въ памяти разговоръ двухъ дѣловыхъ личностей о недостаткѣ бѣлаго желѣза и о возможности быстро пріобрѣсти средства для существованія; что искусство кормить не могло,— въ этомъ я убѣдилась вполнѣ. Съ отъѣздомъ въ Финляндію намѣреніе открыть подобную лавочку, понятно, уничтожилось, но освѣжиться намъ не пришлось. Не будучи въ состояніи держать няньки, мы взялись во время путешествія сами ухаживать за нашимъ малолѣтнимъ ребенкомъ. Сѣровъ помогалъ въ уходѣ, какъ всѣ мужчины это дѣлаютъ изъ сожалѣнія къ своимъ женамъ; но полное отвращеніе къ этому занятію, нетерпѣніе къ выходкамъ ребенка вызывали со стороны послѣдняго еще болѣе капризовъ. Къ тому же скудость средствъ мѣшала намъ одѣться болѣе или менѣе соотвѣтственно громкой репутаціи Сѣрова. Поминутно попадались знакомыя лица, и недоумѣвающій взглядъ, въ родѣ тургеневскаго въ Баденѣ, насъ окидывалъ безпрестанно; но тогда это производило иное дѣйствіе на насъ. Во-первыхъ, за границей все невозможное становится возможнымъ для пріѣзжихъ; во-вторыхъ, легкость, съ которой жилось въ то время, скрашивала намъ много неудобствъ. За это же время мы какъ-то сами поблекли.

Есть чудное сказаніе въ Эддѣ о богинѣ свободы и юности, Фреѣ. Когда похитили ее люди-великаны, боги вдругъ получили зеленаго цвѣта окраску лица, кругомъ все потускнѣло; цвѣты перестали цвѣсти... Такъ и мы оба почувствовали, что наша чудная богиня была у насъ похищена! Если поѣздка насъ не освѣжила, то, по крайней мѣрѣ, заставила нѣсколько поинтимнѣе разговориться. Въ послѣднее время мы стали чужды другъ другу и томились врозь. Сѣрова угнетала мысль, что онъ болѣе ничего не напишетъ, хотя чувствовалъ въ себѣ силы и желаніе писать, но чего-то ему не хватало... чего,—онъ не зналъ.

— Тебѣ не слѣдовало жениться, ты былъ бы свободенъ; существовалъ прежде на малыя средства и теперь бы вывернулся. А съ нами... ты видишь? я не способна тебѣ дать даже того, что всякая женщина могла бы создать для мужа, а именно спокойнаго домашняго очага. Я... ни на что не годна и только служу тормозомъ для твоей жизни.

— Нѣтъ,—сказалъ Сѣровъ, сидя у водопада Иматра; тогда это было почти неизвѣстное мѣсто прогулки, куда рѣдко заглядывали путешественники.—Нѣтъ! я теперь и помимо семьи чувствую себя не прежнимъ Сѣровымъ. Съ Листомъ порвана интимность, Вагнеръ поплылъ по широкому

теченію, ему не до меня! Въ Россіи меня знать не хотятъ, и ученость моя никому не нужна. Будь у насъ газета за границей, ты думаешь, она не пошла бы? Тамъ существуетъ искусство и преобладаетъ любовь къ серьезному чтенію; у насъ же читаютъ фельетончики, полемику, только не критическія статьи. Что значитъ «неуживчивая» натура? Что я кумовства не признаю—это, что ли, называется неуживчивой натурой? Обѣдами не угощаю, не кланяюсь?... Ну, какъ не эксплуатировать такую голову, какъ мою? Какъ не притянуть меня къ подходящему дѣлу? Постичь не могу! Это доказываетъ нашу русскую необразованность, что не умѣемъ мы цѣнить малую горсточку людей ученыхъ и образованныхъ въ искусствѣ. И хороши же всѣ обойденные консерваторіей русскіе артисты—чего они спятъ? Отчего не сгруппируются вмѣстѣ и не создадутъ школы для образованія русскихъ музыкантовъ? Нѣтъ, все врозь... Gratez le russe, vous trouverez toujours le tartare... [1]) Знаешь, люди боятся смерти, а я охотно бы умеръ теперь; такъ мнѣ представляется жизнь глупой комедіей, эта гонка за какимъ-то идеаломъ... все это пустяки! Правду говоритъ Вагнеръ, что мнѣ надо переселиться въ Германію... въ какомъ-нибудь гнѣздѣ, какъ Веймаръ, сидѣлъ бы я и сидѣлъ, писалъ бы цѣлые томы о квинтахъ. Вонъ у нихъ нѣмцы о разновидности одного жучка толкуютъ въ многотомныхъ сочиненіяхъ и находятъ читателей, почитателей, ими ученые Verrein'ы гордятся.

— Ты не способенъ вести кабинетной жизни; у тебя слишкомъ нервная и общительная натура; ты и теперь расхандрился отъ недостатка общества.

— Можетъ быть. Я себя просто не понимаю. Неужели я, въ самомъ дѣлѣ, постарѣлъ?

Я взглянула на него: сѣдой, весь въ морщинахъ, сидѣлъ передо мной старикъ, и какъ будто чужіе, тусклые глаза встрѣтили мой апатичный взоръ.

— И ты сильно измѣнилась,—промолвилъ онъ вяло.

Мы замолчали. Водопадъ монотонно шумѣлъ, срывая камни съ берега и бросая ихъ въ водяную бездну... и все одинаково ровно катится онъ невозмутимо, съ тѣми же легкими брызгами, на тѣхъ же едва замѣтныхъ обрывахъ, съ тѣмъ же сердитымъ раскатомъ, брюзжаньемъ и рокотаньемъ... вчера, сегодня, всегда и неизмѣнно!

Сѣровъ устремился въ ту же точку, въ которую и я смотрѣла. Легкая дрожь пробѣжала по его усталому тѣлу... Ребенокъ проснулся и попросилъ поѣсть. Молча взяла я его на руки, молча слѣдовалъ Сѣровъ за нами, и молча мы проглотили земляничный чай съ заскорузлыми сухарями, преподнесенными намъ какимъ-то мрачнымъ финномъ.

---

[1]) Поскребите русскаго, вы всегда найдете въ немъ татарина.

Я нарочно взяла самый тяжелый моментъ для характеристики душевнаго строя Сѣрова въ это время, да и разговоръ этотъ ярко врѣзался у меня въ памяти. Вернувшись въ Петербургъ, мы все-таки почувствовали, что Финляндія насъ освѣжила: мы стали участливѣе относиться другъ къ другу. Казалось, что горизонтъ нашъ нѣсколько прояснился, какъ нежданно-негаданно надъ нами разразился еще одинъ ударъ.

Разъ пришлось мнѣ чинить карманъ его сюртука, и оттуда выпала записка слѣдующаго содержанія: «Я буду васъ ждать, А. Н., на томъ же мѣстѣ, какъ всегда, приходите непремѣнно. Ваша любящая К.»

— Что это такое? Что же это такое? Кто это К.?

Схвативъ шляпку, я помчалась въ Публичную Библіотеку.

— Что съ тобой? Что ты?—воскликнулъ Сѣровъ, сидя среди фоліантовъ и ученыхъ трактатовъ о греческихъ гаммахъ.

Я ему сунула въ руку записку.

— Пойдемъ домой,—промолвилъ онъ, блѣднѣя, и сталъ убирать свою работу.—Ты гдѣ нашла записку?—спросилъ онъ, возвратившись домой.

— Въ сюртукѣ...

— Что же? ты... не понимаю... ты хочешь объясненія?

— Я хочу итти въ гувернантки,—твердо сказала я.

— Зачѣмъ?

— Я подъ одной крышей жить съ тобой не хочу!

— Но ты же жила со мной до сихъ поръ, почему же теперь не хочешь?

— Оттого, что ты меня обманулъ!

— Я тебя не обманывалъ; если бъ ты меня спросила обстоятельно, я отъ тебя ничего не утаилъ бы.

— О чемъ я могла спрашивать, если я не подозрѣвала, что ты... что ты...—я захлебывалась отъ обиды и горечи.

— Ты мнѣ скажи: ты можешь совершенно объективно разговаривать теперь?

— Я разговаривать не хочу; бѣжать безъ оглядки хочу изъ этого дома...

— Тогда ты, конечно, не способна разговаривать.

— О чемъ намъ разговаривать? О чемъ? О Шекспирѣ, Вагнерѣ, когда у меня грудь разрывается отъ постигшаго меня горя? Ты себя называешь ходячимъ диксіонеромъ; но, вѣдь, я-то не диксіонеръ, у меня душа—понимаешь?—душа есть, и ты ее растопталъ...

— Ты успокойся, я себя чувствую виноватымъ, но только въ одномъ—въ трусости! Я пытался тебѣ все сказать, да отчасти жалко было тебя, отчасти думалось: вѣдь, и такъ живемъ хорошо...

— А теперь? Хорошо?

— Вотъ теперь я все тебѣ скажу.

— Да что проку въ томъ, что я все узнаю? Вѣдь, у меня жизнь теперь вся разбита...

— Ты себя считаешь или считала незаурядной женщиной; если это такъ, то и будь ею въ положеніяхъ сложныхъ, трудныхъ. Такъ, какъ ты чувствуешь, и то, что ты чувствуешь и говоришь въ данную минуту, говорятъ всѣ, и, быть можетъ, онѣ правы; но попытайся развязывать жизненные узлы посвоеобразнѣе.

— Что же мнѣ дѣлать? Что дѣлать-то?

— Давай разговаривать и обсудимъ дѣло хорошенько, какъ намъ съ жизнью справиться безъ рутинныхъ, шаблонныхъ поступковъ.

— А твой поступокъ оригиналенъ?

— Да!—твердо сказалъ Сѣровъ.

Онъ стоялъ передо мною со сверкающими глазами; въ нихъ заискрился тотъ огонекъ, котораго я давно ужъ не замѣчала и который имѣлъ надо мной обаятельную силу.

— Ты... значитъ... съ этой женщиной не имѣлъ никакихъ сношеній?

— Имѣю. Я съ ней пятнадцать лѣтъ жилъ до твоего знакомства и продолжаю жить теперь.

— Боже! Боже мой! Зачѣмъ же ты женился?

— Зачѣмъ? Затѣмъ, что я тебя полюбилъ всецѣло, полюбилъ не только женщину, но артиста и человѣка; душой я сжился вполнѣ съ тобой. Скажи, ты чувствуешь нарушеніе моей нравственной связи съ тобой? Я развѣ не покинулъ всего съ тѣхъ поръ, какъ женился? Есть у меня общество, друзья, пріятели или какія-нибудь другія притягательныя силы, отвлекающія меня отъ дома и семьи? Музыка и семья моя—вотъ чѣмъ я живу. Скажи, я правду говорю?

— Я теперь ничего не могу сказать, у меня все перепуталось. До сегодняшняго дня я считала это правдой, но... зачѣмъ ты видишься съ ней... съ этой женщиной?

— Привычка. Она простая женщина, но сумѣла меня привязать настолько за пятнадцать лѣтъ, что я, твердо намѣреваясь ее бросить (въ первые годы женитьбы, дѣйствительно, избѣгалъ ее), за послѣднее время... не знаю, что со мной сталось... я самъ себя упрекаю... но меня къ ней потянуло, повторяю, по привычкѣ.

— Ты, значитъ, съ двумя женами жилъ заразъ?

— Ты пойми меня! ты молода, ужасно молода еще!.. Да ты, увѣряю тебя, больше вкладываешь трагизма въ эту исторію, чѣмъ...

— Серьезное или мелкое значеніе имѣетъ эта исторія, я разобрать теперь не могу, одно я знаю: я не хочу быть женой твоей, потому что раздѣла въ этомъ отношеніи не признаю.

— Ты, что-жъ, меня покинуть хочешь и, дѣйствительно, уйдешь въ гувернантки?

— Да, уйду! съ ребенкомъ уйду! Онъ тебя только свяжетъ.

— Такъ мало ты придаешь значенія человѣку, котораго ты высоко цѣнила? Который нераздѣльно дѣлилъ всецѣло свою нравственную жизнь съ тобой? Привязанность котораго къ тебѣ безпредѣльна? Наконецъ, искусство насъ сблизило тѣсно; изъ-за чего же ты нарушишь эту крѣпкую, рѣдкую связь и убиваешься изъ-за той, которой ты такъ мало дорожишь? Судьба насъ и такъ бичуетъ со всѣхъ сторонъ; зачѣмъ же наносить послѣдній ударъ? Ты видишь, я дружбы В. В. забыть не могу до сихъ поръ, какъ же меня тяжко поразитъ твой уходъ? Подумай!

У меня сжалось сердце отъ сожалѣнія, но чувство гордости становилось на дыбы.

— Хорошо, нравственный союзъ пусть сохранится. Я тебѣ другъ, товарищъ, но не жена... жизнь моя связалась крѣпко съ твоей, пусть эта связь и продолжается. Вотъ тебѣ не рутинное разсѣченіе житейскаго узла; отъ нашего умѣнія будетъ зависѣть устройство жизни возможной. Ты согласенъ?

— Вполнѣ. Ты останешься, значитъ?

Онъ двинулся ко мнѣ съ явнымъ желаніемъ меня притянуть къ себѣ, но я не могла поддаться его дружескому движенію, я отшатнулась отъ него. Сѣровъ ушелъ въ свою комнату. Еще мрачнѣе, еще безотраднѣе стали эти желто-бурыя стѣны... Что-то новое вторгалось въ нашу жизнь; какой-то наростъ сѣлъ на душу... выдержимъ ли жестокую операцію?

Въ сумеркахъ я вошла къ Сѣрову. Онъ лежалъ на неизмѣнномъ диванѣ. Вопросительно взглянулъ онъ на меня.

— Я хочу ее видѣть!—сказала я.

— Зачѣмъ?

— Я хочу!

— Изволь, я ей скажу; предупреждаю тебя, она простая женщина, необразованная.

— Ты думаешь, что я ревную, что ли? Утѣшить меня хочешь?... Не трудись!

— Нѣтъ! Я хочу тебя приготовить къ этой встрѣчѣ. Я самъ ревности не понимаю и вполнѣ съ тобой согласенъ, что это чувство мелкое; но скажи мнѣ откровенно, ты ничего не имѣешь противъ нея? У тебя нѣтъ къ ней злостнаго чувства?

— Есть. Но я хочу отъ него избавиться. Быть можетъ, свиданіе съ ней меня вылѣчитъ. Даю тебѣ слово, я буду сдержанна и не забудусь ни на мигъ при ней. Послушай,—продолжала я,—вѣдь, собственно говоря, она

болѣе обманута, чѣмъ я? Она страдала, когда узнала, что ты женишься? Какъ ты ей объ этомъ объявилъ? Она тебя любитъ?

— Да, по-своему.

— А ты...

— Я привыкъ. Этими словами исчерпывается все понятіе о моемъ чувствѣ къ ней. Вообще, какъ мы съ тобой часто говорили, любить можно всячески, и это слово слѣдовало бы замѣнить различными терминами для различныхъ понятій.

— Я тебѣ обѣщаю, что ни о чемъ не буду разспрашивать послѣ нашего свиданія съ ней; надѣюсь вникнуть въ твою психическую жизнь объективно, насколько смогу, но я хочу знать, какъ она приняла вѣсть о твоей женитьбѣ?

— Я отъ нея... скрылъ свою женитьбу.

Сѣровъ отвернулся отъ меня. Наступила пауза. Тяжелое, удручающее душу молчаніе прервала я снова.

— Прости, но я хочу знать: у васъ... (меня душилъ страхъ узнать объ еще большихъ невзгодахъ) у васъ... были... есть дѣти?

— Былъ одинъ, давно умеръ.

— Отчего ты не женился на ней?

— Она была замужемъ; но даже послѣ смерти ея мужа я не желалъ связывать свою жизнь, я хотѣлъ остаться холостякомъ. Ахъ, лапочка, не вникай ты въ нашу мужскую, холостую жизнь,—право, ничего не узнаешь отраднаго въ ней.

— Нѣтъ, я хочу вникнуть въ твою жизнь, хочу ее обнять всю, чтобъ послѣ инквизиторскихъ допросовъ покончить со всѣми подозрѣніями разомъ! Потомъ... если возможно... воскресить твой прежній свѣтлый образъ...

Я еле произнесла послѣднія слова.

— О, если бъ ты знала, сколько грязи, мерзости окружаетъ нашу холостую жизнь; сколько здоровья, ума, таланта тратится на пустую, пошлую связь съ женщинами; какъ рѣдко улыбается счастье нашему брату соединить свою жизнь съ существомъ, умѣющимъ освѣжить ее хоть сколько-нибудь. Пойми, что моя жизнь спасена была этой женщиной отъ разврата и безнравственнаго сожительства съ грязными любовницами. Ея тихая, безпретенціозная преданность сохранила во мнѣ мою порядочность. Но жениться на ней было бы моимъ несчастьемъ. Не явись ты ко мнѣ, я до гробовой доски прожилъ бы попрежнему; но моя натура сплелась такъ могущественно съ твоей, что я не могъ устоять противъ рокового рѣшенія. Я не жалѣю о томъ, иначе не могло быть! Ты мнѣ нужна, какъ воздухъ, какъ пища, какъ солнечные лучи... Сегодня, когда

я подумалъ о томъ, что ты меня покинешь, я понялъ, что ты для меня дороже всего на свѣтѣ, и я прошу тебя—будь милосердна! Вникни въ мою жизнь, если хочешь, и прости... если можешь!

— Я хочу ее видѣть!—повторила я и ушла къ ребенку...

Наконецъ, я ее увидала!

Черезъ нѣсколько дней Сѣровъ мнѣ объявилъ, что она насъ ждетъ, но съ своей стороны имѣетъ просьбу, въ которой я ей навѣрное не откажу. Ей хотѣлось видѣть нашего сына. Взявши его съ собой, мы отправились на свиданіе.

Стройная, высокая женщина вышла на порогъ къ намъ навстрѣчу. Взявъ ребенка на руки, она зацѣловала его, восхищаясь зарумянившимся отъ мороза личикомъ; потомъ она, низко кланяясь, подошла ко мнѣ и сняла съ меня шубу. Мы взглянули другъ на друга. Она была красивая блондинка, немолодая, но хорошо сохранившаяся особа. Глаза кроткіе, голубые, съ лукавымъ женско-кошачьимъ оттѣнкомъ.

— Валентина Семеновна, пожалуйте, садитесь, откушайте пирожка!— было сказано мягкимъ, вкрадчивымъ голосомъ.

Одѣта она была тщательно, совершенно просто. Сѣровъ держалъ себя непринужденно. Выпивъ рюмку водки, онъ принялся за закуску. Ребенокъ очень упростилъ наше знакомство, требуя то одного, то другого угощенія. Этотъ мелочной уходъ за дѣтьми всегда сближаетъ женщинъ, такъ какъ участливый разговоръ со стороны собесѣдницы всегда затрогиваетъ мать съ симпатичной стороны.

— А у Александра Николаевича что то въ груди не въ порядкѣ,—промолвила она все тѣмъ же ласковымъ, пѣвучимъ, заискивающимъ голосомъ, когда мы удалились въ другую комнату изъ-за нѣкотораго безпорядка въ туалетѣ моего мальчугана.

Я, какъ ужаленная, привскочила съ своего мѣста.

— Какъ въ груди не въ порядкѣ? Отчего онъ мнѣ ничего не говорилъ объ этомъ?

Меня задѣло мучительное чувство виновности; какъ я могла не замѣтить недуга, живя бокъ-о-бокъ съ нимъ; она же вдали сумѣла открыть признаки какой-то зловѣщей болѣзни. Я вошла къ нему въ волненіи.

— У тебя грудь болитъ?

— Нѣтъ, не болитъ, но я недавно началъ чувствовать смутное стѣсненіе въ груди при быстрой ходьбѣ.

— Отчего же ты мнѣ ничего не сказалъ объ этомъ?—упрекнула я.

— Да самъ я еще не знаю, что это такое. Безъ того было много переполоха за послѣднее время.

— Надо пойти къ врачу,— тревожно глядя на него, безпокоилась я.

— Я пойду, но это пустяки, вѣроятно!

Онъ сидѣлъ развязный, веселый, играя съ ребенкомъ; дѣйствительно, ничего зловѣщаго я не замѣчала въ его наружности. Общая бесѣда вертѣлась около ребенка, но суть, конечно, была не въ немъ. Я окинула глазами чистенькую комнатку. Тихо мерцала лампадка у иконы. Что-то ласкающее, убаюкивающее было въ движеніяхъ этой женщины. Герань на окнахъ, лампада у иконы и вся меблировка напоминали мѣщанскую обстановку. Сдержанная улыбка все время играла на ея красивыхъ губахъ; улыбка была привѣтливая, хотя не добрая; вся ея фигура выражала привычку быть настороже, лукаво выжидать; нѣкоторая энергичность или, скорѣе, упорство выражала черта межъ бровей—«съ характерцомъ», какъ охарактеризовали бы ее люди простые.

Да! Такого человѣка, какъ Сѣровъ, эта женщина могла держать въ рукахъ 15 лѣтъ; она, безспорно, была привязана къ нему, но что ея матеріальное благосостояніе играло немаловажную роль въ этой связи,—это было несомнѣнно. Когда она осмотрѣла меня, у нея мелькнуло рядомъ съ поддѣльной приниженностью нѣкоторое побѣдоносное выраженіе; явно, что я ей показалась ужъ очень мизерной соперницей, она чувствовала власть своей красоты.

Такъ вотъ куда Сѣрова влекла привычка! Нѣтъ, не одна привычка... Я должна признаться, тутъ, въ этихъ стѣнахъ, что-то грѣло, и мирное прозябаніе успокоивало нервы, раболѣпное поддакиваніе усыпляло ихъ.

А у насъ, дома?

Я мысленно оглянулась на прожитые съ Сѣровымъ четыре года, сдѣлала имъ провѣрку; оказалось, что или искусство насъ всецѣло поглощало, или уходъ за дѣтьми меня удалялъ отъ спокойнаго ухаживанія за мужемъ; то жизнь насъ обоихъ вихремъ кружила вокругъ событій, полныхъ интереса, и закидывала ворохомъ жгучихъ вопросовъ. Да! Сѣрову недоставало для полной гармоніи и симметріи его артистической жизни именно этой комнатки съ лампадой передъ иконой и геранью на окнахъ. Я это поняла и... простила.

Почему Гёте прощаются его увлеченія, часто даже ничѣмъ не мотивированныя, кромѣ права, которымъ почему-то геніи и таланты пользуются съ бо́льшей привилегіей, чѣмъ всѣ прочіе смертные?

Правъ ли былъ Сѣровъ—не знаю! тогда не могла себѣ дать отчета въ этомъ и теперь не умѣю отвѣтить на этотъ вопросъ. Я поняла его—большаго отъ меня нельзя было требовать.

Вернувшись домой, я замкнулась у себя въ комнатѣ и въ тяжкомъ раздумьѣ сѣла къ окошку съ невольнымъ возгласомъ: «вотъ она, жизнь-то!» Послышался знакомый шорохъ въ дверяхъ и давно забытое приглашеніе:

— Лапочка, хочешь помузицировать? Я привезъ Бетховена мессу въ четыре руки.

Снова музыка! Снова толкованіе Бетховена Сѣровымъ! Прошлое, ученическое чувство охватило меня... Мы сѣли играть. Прожитое горе наложило печать на наше исполненіе: свинцовыми гирями сурово запечатлѣвались въ нашихъ душахъ тяжеловѣсныя комбинаціи мрачнаго генія страдальца-музыканта. Какая-то ѣдкая боль, доставлявшая намъ наслажденіе своимъ мучительнымъ терзаніемъ, пронизывала насквозь наши организмы и вылилась въ выдержанной, классической игрѣ. Вотъ въ какіе моменты силы закаляются, растутъ, и музыкальные темпы выдерживаются въ безстрастномъ величіи... Сѣровъ въ полголоса запѣлъ Agnus Dei [1]); жалобная, преисполненная божественнаго самоотреченія, мелодія расплавила желѣзную твердость моего душевнаго панцыря: обильныя слезы потекли... Снова на груди Сѣрова было выплакано уже не предвосхищенное страданіе, какъ въ былые дѣвичьи годы,—мучительное, пережитое, сокрушающее горе вылилось въ этомъ тихомъ, безмолвномъ душевномъ воплѣ.

Сѣровъ молча ласкалъ мою голову; новое крѣпкое чувство соединило насъ. Залпомъ проглотили мы періодъ учебнаго увлеченія; игриво, легко прошли супружескіе годы; теперь совершенно оригинальное чувство сковывало насъ. Отнынѣ его сожительство создало для меня дорогой, какъ бы родительскій пріютъ, о которомъ до сихъ поръ у меня осталось безподобное, чудное воспоминаніе.

XII.

РАДОСТНЫЕ ПРОБЛЕСКИ НОВОЙ ЖИЗНИ.

Снова настала полоса совмѣстнаго чтенія и музицированія, точно какой-то роковой толчокъ былъ данъ застоявшейся машинѣ, понемногу колесики зашевелились, и водворилось утраченное движеніе.

Физіономія Сѣрова снова оживилась, помолодѣла; сынъ нашъ сталъ умнѣть,—словомъ, оледенѣлая кора оттаяла, жизнь проснулась и входила въ свои права. Кризисъ въ періодъ нашего общаго роста миновалъ, и притокъ здоровыхъ силъ вырывался видимо наружу. Сѣрова обуяла композиторская лихорадка, онъ готовъ былъ писать на всевозможные сюжеты: «Гусситы», «Неронъ», «Ночь подъ Ивановъ день»,—онъ путался въ выборѣ, метался, сердился, сидѣлъ дома и наигрывалъ излюбленныхъ своихъ

---

[1]) Агнецъ Божій.

авторовъ. Разъ онъ читалъ мнѣ сочиненіе Островскаго «Не такъ живи, какъ хочется»; былъ ли онъ въ ударѣ читать, или благопріятствовалъ моментъ воспріимчивости вслѣдствіе недавно прожитаго, но я помню, что прочитанное произвело глубокое впечатлѣніе на насъ.

— Какой музыкальный сюжетъ!—вырвалось у него невольно.

— Какая правдивая драма!—прибавила я, вспомнивъ нашу недавнюю.

— А что, не махнуть ли оперу на этотъ сюжетъ? Мнѣ еще Григорьевъ говорилъ какъ-то, чтобъ я обратилъ вниманіе на него. А? ты какъ думаешь?

Словно электрическій токъ пробѣжалъ у меня по всему организму.

— Пиши, пиши! Это совсѣмъ въ твоемъ духѣ, ты создашь чудесную, капитальную вещь, твое имя будетъ навсегда связано съ открытіемъ новой области—народной драмы. Если вѣрить въ предчувствіе или въ роковое наталкиванье судьбы на извѣстные поступки, то я утверждаю, что всѣ послѣднія страданія: эта убогая обстановка, наша семейная драма, общій призывъ къ изображенію родного, народнаго,—все вмѣстѣ должно тебя вдохновить. Я тебя умоляю, во имя всѣхъ глубоко преданныхъ русскому искусству—пиши! Родной мой, пиши! Не сомнѣвайся!! О, если бъ я могла тебя вдохновить...

— А если я не справлюсь?—глядя, прищурясь, въ даль, процѣдилъ сквозь зубы Сѣровъ.

— Этого быть не можетъ! Въ «Рогнѣдѣ» есть много реальнаго, подчасъ глубоко прочувствованнаго и простого. Я убѣждена, что она тебѣ служила переходной стадіей для будущаго труда. Да ты начни... начни только!

— А что... и въ самомъ дѣлѣ начну! Масленица—это хорошо! Груня, Даша—обѣ музыкальныя фигуры... Петръ, Еремка! Вотъ Еремку съ аппетитомъ настрочу! А Спиридоновна, корчма—это одна прелесть! Лапочка!—вскочивъ съ мѣста, потирая весело руки, вскричалъ онъ.—Ура! сюжетъ найденъ!! Я пишу! Какъ назвать эту штуку, чортъ побери?! Пословицу цѣликомъ нельзя оставить. Еремкой, что ли, обозвать?... Еремка... вражій сынъ... ха-ха-ха! Вѣдь, онъ-то, негодяй, всю кашу заварилъ...

Сѣровъ по-старому схватилъ меня и началъ кружиться по комнатѣ съ юношеской подвижностью. Восторгу не было предѣла.

На роялѣ очутились всевозможные русскіе сборники, комнаты оживились пѣніемъ русскихъ хороводовъ. Сынъ, прислуга восторгались этимъ новымъ музыкальнымъ направленіемъ въ нашемъ домѣ. Сѣровъ сидѣлъ въ своей комнатѣ съ утра до ночи; работалъ, изучалъ основательно пѣсни, дѣлалъ теоретическія выписки основъ, на которыхъ онѣ построены. Завязалась переписка съ Островскимъ, тотъ обѣщалъ ему написать либретто

стихами. Сѣровъ былъ на седьмомъ небѣ! Первая посылка Островскаго нѣсколькихъ сценъ въ стихахъ была для насъ истиннымъ праздничнымъ подаркомъ; если бы не болѣзнь Сѣрова, которая начала проявляться, хотя и въ весьма легкой формѣ, то наша жизнь могла бы назваться счастливой. Средства не увеличились, т.-е. зависѣли отъ шаткихъ репертуарныхъ комбинацій, которыя не всегда допускали возможность давать оперу правильно, даже по разу въ мѣсяцъ.

Сѣровъ обратился къ своему товарищу по школѣ правовѣдѣнія, князю Оболенскому, съ жалобой на невозможность существовать съ семьей на подобные невѣрные рессурсы. Князь усердно хлопоталъ за назначеніе пожизненной пенсіи. Оказалось, что легче было выхлопотать ее, чѣмъ найти подходящую должность для Сѣрова. Пенсія въ 1,000 руб. была назначена и утверждена императоромъ въ награду за оперную дѣятельность композитора. За нее Сѣрову пришлось перенести не мало уколовъ и упрековъ со стороны враждующаго лагеря! Такъ или иначе, мы подумывали о подысканіи болѣе просторнаго помѣщенія; пока же тѣснота была причиной возникновенія новаго мотива, вошедшаго въ нашу жизнь. Я такъ лихорадочно слѣдила за каждой новинкой, появлявшейся изъ-подъ сѣровскаго пера (притаивъ дыханіе, прислушивалась къ роялнымъ звукамъ, которыми онъ или провѣрялъ написанное или предварительно искалъ настроенія, соотвѣтствующаго словамъ), что сосѣдство мое стало невыносимо для Сѣрова. Онъ, случалось, спрашивалъ, какъ будто ни въ чемъ не бывало:

— Ты сегодня никуда не уходишь?

— А что?

— Ничего,—я такъ.

Я же знала, что ему хочется писать новую сцену. Я выдумывала себѣ прогулки, занятія внѣ дома, чтобы уходить правильно въ дообѣденное время, но ничего не могла придумать; положеніе же мое становилось все болѣе и болѣе тягостнымъ: я ему мѣшала! Когда онъ заканчивалъ сцену, то не могъ дождаться моего возвращенія, желая подѣлиться со мной сочиненнымъ, но сочинять онъ хотѣлъ безконтрольно. Притомъ я уже не была прежнимъ восторженнымъ энтузіастомъ; скорѣе я представляла строгаго критика, поклоняющагося критикуемому предмету. Куда дѣваться? Что дѣлать?!

Надо было придумать существенную, капитальную перемѣну нашей жизни. Надо было выйти изъ своей замкнутости...

Я узнала о существованіи одной личности, производившей нѣкоторую сенсацію въ кружкѣ такъ называемыхъ нигилистовъ. Ее, особу 18 лѣтъ, назначила в. к. Елена Павловна директрисой женской семинарской школы, учрежденной спеціально для дѣвушекъ духовнаго званія. Когда я слушала заманчивые разсказы о воодушевленныхъ бесѣдахъ, спорахъ, о сборищахъ

умныхъ людей, о блестящемъ веденіи школьнаго дѣла, у меня явилось желаніе поглядѣть на жизнь нигилистовъ, которую я знала болѣе понаслышкѣ. Я отправилась знакомиться съ упомянутой молоденькой директрисой и... была ею очарована на первыхъ же порахъ! Молодая дѣвушка, со вкусомъ одѣтая, вышла ко мнѣ навстрѣчу, привѣтливо меня усадила въ свою пріемную комнату; некрасивая, но въ высшей степени симпатичная физіономія была озарена свѣтлой улыбкой отъ счастливаго, балованнаго существованія. Она меня закидала фразами, которыхъ я не переварила тогда, такъ какъ еще не проглотила всѣхъ тѣхъ книжекъ, которыя требовалось прочесть, чтобы получить патентъ на званіе развитой особы. Я себя почувствовала мизерненькой, робкой провинціалкой передъ этой смѣлой, энергичной натурой.

Я дѣлаю отступленіе отъ сѣровской личной жизни, чтобы нѣсколько охарактеризовать тогдашнее общественное движеніе, такъ какъ оно рикошетомъ отозвалось и на Сѣровѣ. Молодежь, окружавшая эту молодую особу, принадлежала къ числу болѣе или менѣе серьезно занимавшихся наукой и была слегка «недовольная», постольку, поскольку это въ то время было обязательнымъ для каждой прогрессивной личности. Окружала ее цѣлая толпа учащихся молодыхъ дѣвушекъ; ихъ бодрыя, оживленныя лица, ихъ дѣловые разговоры, прерываемые взрывами юнаго, безпечнаго смѣха, ихъ простое, нѣсколько суровое отношеніе къ жизни было мнѣ знакомо и далеко не отталкивало меня. Въ этихъ кружкахъ, алкавшихъ знанія, свободнаго, не стѣсненнаго предубѣжденіями существованія, я находила нѣкоторое сходство съ сѣровскими стремленіями; не сообразила однако, что ихъ взгляды служили лишь данью своему времени, а у Сѣрова выработаны были свои, кровныя убѣжденія, отъ которыхъ онъ не отступалъ ни на шагъ до самой своей кончины. Меня охватило необоримое желаніе примкнуть къ жизни, на которую меня судьба натолкнула, т.-е. къ жизни ученической, съ корпоративными интересами, съ опредѣленными занятіями, которыя способны были бы поглотить меня всецѣло. Въ этомъ кружкѣ пока все соотвѣтствовало моему вкусу; даже та необходимая подкладка литературнаго образованія, которымъ юная директрисочка была снабжена въ достаточной мѣрѣ и которая требовалась отъ каждаго вновь примкнувшаго, меня вполнѣ удовлетворяла. Всего правильнѣе будетъ обозвать этотъ родъ нигилизма «салоннымъ», такъ какъ тутъ обращалось вниманіе на нѣкоторое изящество въ туалетѣ, въ складѣ рѣчи, въ обстановкѣ. Такъ какъ я не умѣла увлекаться наполовину, то я сдѣлалась горячей поборницей нигилизма и примкнула сначала къ «салонному», переходя понемногу по всѣмъ градаціямъ нигилистической іерархіи. «Салонные» нигилисты (бѣлоручки, какъ ихъ съ презрѣніемъ называли нигилисты «пролетаріи») были хорошо освѣдомлены относительно всего происходившаго

въ политикѣ, въ театральномъ, литературномъ, адвокатскомъ и пр. мірахъ. Въ отношеніяхъ мужчинъ и женщинъ требовалось абсолютное равенство, хотя нѣкоторое ухаживанье прорывалось нерѣдко у первыхъ. Частенько утѣшались гражданскія скорби «недовольныхъ» Евиныхъ дщерей роскошными конфетами въ коробкахъ довольно солидныхъ размѣровъ. Раззадоривающе дѣйствовали бесѣды о всевозможныхъ предметахъ: пришлось много читать, чтобъ до нѣкоторой степени понять, о чемъ тамъ говорилось. Надо правду сказать, читались книги толковыя и довольно рѣдкія, добываніе которыхъ облегчалось знакомствомъ съ профессорами. Что говорилось тогда, мнѣ трудно припомнить, но одно мнѣ врѣзалось въ память: голосъ юной директрисочки раздавался словно металлическимъ звономъ надъ мужскими густыми голосами. Многіе годы спустя, когда у меня совершенно сложилось міровоззрѣніе, я встрѣчала бывшихъ партнеровъ этой особы, и они улыбались при воспоминаніи о тѣхъ спорахъ и клеймили ихъ эпитетомъ «пустяшными»; но всѣ соглашались, что эти пустяки расшатывали лѣнь, заставляли думать, ворошили чувства и мысли, благодаря блестящей, хотя и поверхностной натурѣ молодой, талантливой директрисы семинарской школы. Ея звѣзда быстро померкла съ наступающимъ періодомъ будничнаго, сѣренькаго труда; ея личность стерлась, роль была окончена; ея фразъ никто болѣе слушать не желалъ: некого было разжигать! Это была первая нигилисточка, съ которой я рѣшилась познакомить Сѣрова. Она и его плѣнила своей миловидной фигуркой, разговоромъ на четырехъ языкахъ, ловкими литературными цитатами и той чертой, которая ей была присуща: стремленіемъ первенствовать надъ мужчиной. По ея уходѣ Сѣровъ, скорчивъ шаловливо пораженную физіономію, проговорилъ:

— Tiens, ça n'est pas à mépriser du tout!.. [1]) Есть у тебя много такихъ нигилисточекъ?

Я, разсмѣявшись, попросила его дать мнѣ времени для поисковъ,— пока лишь одна выдѣлялась своими блестящими способностями въ кругу моихъ знакомыхъ. Она почему-то исчезла на нѣкоторое время,—ее арестовали по доносу, какъ оказалось. Она и «т а м ъ» сумѣла плѣнить своей говорливостью и снова всплыла на нашемъ горизонтѣ такимъ же свѣтлячкомъ, какъ и прежде. Сѣровъ ее любезно принялъ по истеченіи срока ея исчезновенія со слѣдующими словами:

— Mademoiselle, j'étais juste en train de composer une marche triomphale à cause de vorte rentrée dans notre cercle, helas! trop peu politique... [2]).

---

[1]) Вотъ какъ! А, вѣдь, положительно она достойна вниманья!

[2]) Сударыня, я только что собирался сочинить тріумфальный маршъ по случаю вашего возвращенія въ нашу среду,—увы!—весьма мало политическую.

По поводу ея ареста меня предупредили, что возможно ожидать ночью въ нѣкоторомъ родѣ фантастическаго появленія... тогда былъ обычай распѣвать романсъ Шумана: «въ двѣнадцать часовъ по ночамъ изъ гроба встаютъ «офицеры» (вмѣсто «гренадеры»). Я, нѣсколько оробѣвъ, сообщила Сѣрову о своихъ догадкахъ. Онъ шутливо воскликнулъ:

— Ахъ, кстати! мы тогда переберемъ всю библіотеку,—она сильно запылилась.

Видя его беззаботность, и я повеселѣла, позволила себѣ даже подразнить его титуломъ «генерала», котораго онъ недавно получилъ за свои музыкальные заслуги.

Сѣрову нечего было радоваться за свою библіотеку,—пыль съ нея не пришлось стирать: все обошлось благополучно. Когда я познакомилась съ одной фракціей нигилистовъ, меня потянуло къ другой, враждебно относившейся къ «салоннымъ». Это были «труженицы науки». Пріятно было видѣть красивыя головки, склоненныя надъ книжкой, съ серьезной складкой около бровей, съ плотно сжатыми губами. Времени и средствъ на изящество неоткуда было брать, волей-неволей ходили онѣ бѣдно и подчасъ неряшливо одѣтыми. Эта группа игнорировала искусство и глядѣла на меня съ полнымъ пренебреженіемъ; между тѣмъ тутъ натуры попадались очень симпатичныя и весьма интересныя. Въ нихъ проявлялись сила и выдержка въ значительно большей степени, чѣмъ у «салонныхъ». Для переходовъ отъ одного мѣста (гдѣ изъ милости допускались женщины для занятій) къ другому требовалось много времени. Мы утилизировали его для выясненія себѣ роли искусства въ общественной жизни. Спорили мы до упаду, до изступленія. Я была тверда въ своихъ воззрѣніяхъ, и хотя увлекалась Писаревымъ, какъ литературнымъ талантомъ,—взглядовъ его на искусство не раздѣляла, возмущаясь ими до глубины души.

Вечеромъ, когда я являлась домой, Сѣровъ уже обыкновенно ждалъ меня съ музыкальной новинкой. Почва для критики и обсужденій была богатая; по-товарищески, дружно проходили эти незабвенные часы нашихъ совѣщаній; намъ казалось, что мы вмѣстѣ работаемъ надъ произведеніемъ, которое успѣло поглотить Сѣрова всецѣло.

Пока онъ не приходилъ въ столкновеніе съ внѣшнимъ міромъ, у него тихо, невозмутимо проходили дни, полные содержанія и кипучей работы.

Онъ въ это время совершенно замкнулся и надѣялся написать оперу въ очень короткій срокъ. Предварительный трудъ, который имъ былъ потраченъ на изученіе склада русскихъ пѣсенъ, былъ продолжителенъ и добросовѣстенъ до скрупулезности; ни одна пѣсня не прошла непрофильтрованной сквозь его ученый, аналитическій умъ; оперу же онъ писалъ легко, непринужденно. Въ его изолированности, Сѣрова раз-

В. С. Серова.

(по фотографіи).

влекалъ и отчасти потѣшалъ мой крайній нигилизмъ; онъ отлично понималъ, что этотъ нигилизмъ можетъ быть только временнымъ, такъ какъ считалъ мою натуру по преимуществу артистической; но потѣха потѣхой, а черезъ меня онъ отчасти познакомился съ движеніемъ молодежи въ обществѣ, и поскольку я имъ увлекалась и была имъ проникнута, постольку это крупное историческое теченіе выяснилось Сѣрову. Внукъ замѣчательнаго натуралиста, онъ унаслѣдовалъ любовь къ естествовѣдѣнію. Онъ цѣнилъ увлеченіе моихъ товарокъ по заслугамъ, и съ уваженіемъ относился къ желанію ихъ изучать природу, но возмущался, когда онѣ называли себя «натуралистками».

— Какія это натуралисты?—ворчалъ онъ.—По одной косточкѣ угадать цѣлое животное, цѣлую эпоху—т а к ъ я понимаю заниматься натурализмомъ. Кювье—вотъ натуралистъ! Великій художникъ въ своей области! Вся картина мірозданія въ мозгу сидитъ такъ же крѣпко, какъ у Бетховена весь каркасъ симфоніи, у Баха вся махинація фуги... Такіе люди обнимаютъ необъятное... это творцы! А особы, работающія надъ осколками, не имѣющія понятія о цѣломъ, созидающія такъ называемое Stückwerk[1]), суть только каменщики: званія архитектора имъ не добиться...

— Да, вѣдь, и каменщики нужны...—заступилась я.

— Такъ пусть себя не величаютъ натуралистами.

Самъ Сѣровъ былъ весьма свѣдущъ въ естествовѣдѣніи. Онъ зачитывался зоологіей, астрономіей, геологіей и пр., выработалъ свой собственный научный взглядъ, для того времени весьма любопытный. Понятно, что молодежь дорожила такимъ всестороннимъ собесѣдникомъ; сначала робко появлялась на порогѣ нашей квартиры, будто нечаянно; потомъ, перешагнувъ черезъ него, начала частенько заглядывать; въ концѣ концовъ, внесла въ нашу жизнь, правда, нѣкоторое суетливое и безпокойное оживленіе, присущее увлекающейся молодости; но отрицать освѣжающаго начала ихъ шумнаго появленія въ обществѣ и въ нашемъ домѣ, въ частности, не могъ даже Сѣровъ.

— Ну, скажи, тебѣ еще не надоѣло возиться съ трупами?

— Ничуть, я теперь положительно заинересовалась строеніемъ человѣческаго тѣла.

— Я бы не могъ этимъ заниматься. Берліозъ поневолѣ долженъ былъ предаться занятіямъ анатомическимъ, потому что онъ готовился сначала въ медики; но для меня химія и анатомія были бы невозможными предметами для изученія: одна—наука, преимущественно разлагающая на части, мнѣ представляется неимовѣрно скучной; другая, лишая организмы

---

[1]) Только части, не цѣлое.

ихъ внѣшнихъ покрововъ, становилась мнѣ всегда столь отвратительной, что я, вѣроятно, изъ-за этого не могъ выработать у себя правильнаго рисунка въ изображеніи человѣческаго тѣла. Впрочемъ, вкусы мѣняются такъ же капризно въ мірѣ интеллектуальномъ, какъ и въ области костюмныхъ модъ. Въ мое время практиковали мозги въ философской гимнастикѣ; изслѣдованіе «духа» въ міровыхъ вопросахъ занимало насъ больше всего; въ ваше время налегли на изученіе матеріи и утверждаютъ, что этимъ способомъ распознаютъ скорѣе духовную сторону міра и человѣка. Заблуждаются... жестоко заблуждаются! Ну, да будущее покажетъ. Все въ свое время, надо полагать, хорошо! Воевать противъ современнаго теченія я, конечно, не могу; я вижу ошибки прошлаго, быть можетъ, настоящее ихъ исправитъ, но, признаюсь, несимпатично мнѣ это направленіе. Повѣяло какой-то сухостью, чѣмъ-то бездушнымъ, холоднымъ отъ этихъ не «по профессіи», а «принципіальныхъ» естественниковъ. Еще чего я не выношу въ нихъ, это чувства «недовольства», котораго я постичь не могу. Ну, чѣмъ недовольна молодежь? Вѣдь, вы тамъ читаете Луи Блана,—неужели вы встрѣтили какую-нибудь историческую эпоху безъ пятенъ, во всѣхъ отношеніяхъ идеальную? Есть историческіе приливы, отливы, — наше время безспорно одна изъ самыхъ блестящихъ эпохъ въ Россіи. Чѣмъ вы недовольны, скажи мнѣ по совѣсти?

Я назвала тѣ мотивы недовольства, которые мнѣ были извѣстны.

— Пустяки, вотъ допляшутся до реакціи, тогда будутъ вздыхать о нашемъ времени. Развѣ имъ нельзя работать? Некуда примѣнить силъ своихъ? Я понимаю такихъ людей, какъ Бакунинъ въ Швейцаріи; тотъ по призванію, по натурѣ «недовольный». Это крупный, цѣльный человѣкъ, онъ останется до гробовой доски такимъ, каковъ онъ есть; а то на губахъ еще молоко не обсохло, дѣлать ничего не научились, а тоже твердятъ: «недоволенъ»! Исторіи не знаютъ, изучили бы ее потверже, то узнали бы, какія бываютъ времена, когда дѣлать ничего нельзя. Только мѣшаютъ другимъ, людямъ, дѣйствительно дѣлающимъ, реализовать свои начинанія. Не знаю, или я старъ или зачарованъ личнымъ сношеніемъ съ вызывающими недовольство особами, но недовольство молодежи меня раздражаетъ, и я смотрю на него, какъ на новый родъ развлеченія, а не на сознательное движеніе.

Вотъ еще одно явленіе, котораго я не понимаю: что значитъ уйти въ народъ, служить народу? Чѣмъ Сперанскій не крупная, талантливая голова, работающая надъ вопросомъ улучшенія государственнаго строя вообще? Почему онъ не служитъ народу, а тотъ Иксъ или Зетъ, которые стараются пахать наравнѣ съ мужикомъ, служатъ ему? Дать возможность выкарабкаться изъ мужицкаго необразованія человѣку талантливому, дать ему

возможность стать на ряду съ образованнымъ человѣкомъ—это я понимаю и цѣню; ну, что есть особенно доблестнаго въ томъ, что я сдѣлаюсь такимъ же невѣждою, какъ Сидоры и Захары? Я не отрицаю ни геройства, даже нѣкоторой отваги въ поступкахъ молодежи, но мотивы, вызывающіе ихъ, мнѣ несимпатичны и непонятны. Я не сомнѣваюсь, что въ отдѣльныхъ личностяхъ есть привлекательныя свойства, есть натуры симпатичныя, тонко организованные интеллекты, какъ я убѣдился изъ личнаго общенія съ ними, но, каюсь, общаго движенія я не перевариваю. Впрочемъ, быть можетъ, оттого оно мнѣ не по душѣ, что подобное настроеніе общества всегда вредитъ искусству, а ты знаешь... безъ него я немыслимъ! Все, что идетъ противъ него, противъ того и я пойду!

— Я не раздѣляю подобнаго ригоризма. Я сознаю, что умы настроены противъ искусства только потому, что его не понимаютъ и нѣтъ соотвѣтствующихъ ихъ требованію произведеній, и вина ихъ въ моихъ глазахъ умаляется.

— Кстати,—улыбаясь, перебилъ меня Сѣровъ,—много у тебя ужъ есть прозелитовъ, которые увѣровали въ искусство?

— Есть; къ сожалѣнію, я не могу указать имъ на истинно реальную оперу. Кончай скорѣй свою!

— Боюсь, что ты слишкомъ увлекаешься ею.

— Нѣтъ, я не увлекаюсь. Такой родной, правдивой жизненностью пропитана каждая нотка въ томъ, что уже написано, что всѣ, которые жаждутъ видѣть проявленіе этой жизненности въ искусствѣ, должны привѣтствовать твою оперу съ восторгомъ; а всѣ жалобы, доходящія до меня, вертятся вокругъ одной темы,—что имъ чуждо то, что изображается въ операхъ, и правды въ этихъ операхъ нѣтъ никакой. Я предвкушаю тотъ энтузіазмъ, который твоя опера вызоветъ въ рядахъ жаждущихъ видѣть изображеніе русской неподкрашенной дѣйствительности, особенно съ той силой, съ которой у тебя вылились готовыя уже сцены.

— Увлекайся, увлекайся! Я такъ и буду говорить объ этой оперѣ, что она написана мной, а принадлежитъ моей женѣ.

Такимъ образомъ, у насъ переплетались наука съ искусствомъ, микроскопы съ роялемъ, зрѣлая солидность съ юношескою неустойчивостью, энтузіазмъ артистическій съ гражданскимъ увлеченіемъ. Иногда, впрочемъ, происходили очень курьезныя столкновенія даже блестящихъ адъютантовъ съ юными нигилисточками. Припоминаю подобный эпизодъ. Одна группа, занимавшаяся ботаническими экскурсіями, соединилась для зимнихъ занятій, желая продолжать ихъ вмѣстѣ подъ руководствомъ опытнаго ботаника. Мы поперемѣнно собирались другъ у друга, и одно изъ утръ пришлось въ мою очередь. Я попросила Сѣрова предоставить намъ залъ, а самому

посидѣть въ кабинетѣ до окончанія занятій. Онъ охотно далъ свое согласіе на это, и мы собрались въ назначенный часъ. Профессоръ нашъ, очень серьезно относившійся къ дѣлу, въ глубокой тишинѣ сидѣлъ у стола за микроскопомъ; мы, вооружившись тѣмъ же инструментомъ, сидѣли вокругъ него. Погода была хмурая, препаратъ не удавался; передвигая столъ все ближе и ближе къ окну, мы, наконецъ, совсѣмъ забаррикадировали дверь, ведущую къ Сѣрову. Наконецъ, труды профессора увѣнчались успѣхомъ; онъ, удовлетворенный своей удачей, любезно пригласилъ насъ посмотрѣть въ стекло, прося быть поосторожнѣе.

Вдругъ раздался рѣзкій звонокъ. Не успѣла я въ качествѣ хозяйки узнать о вновь прибывшемъ, какъ прислуга влетѣла съ докладомъ, что адъютантъ ея высочества пріѣхалъ къ Сѣрову. Я черезъ дверь передала ему о гостѣ, а адъютантъ во всемъ блескѣ парадной формы, съ орденами, показался на порогѣ зала. Пораженный необычайной картиной, спрашиваетъ, нѣсколько смутившись, можетъ ли онъ видѣть А. Н. Сѣрова.

Всѣ головы, наклоненныя надъ микроскопами, поднялись и обмѣнялись со вновь прибывшимъ удивленнымъ взоромъ. Профессоръ хлопотливо заботился только о томъ, чтобъ не испортили его труда, повторяя неоднократно: «тише! тише! осторожно, прошу васъ!» Сѣровъ съ внутренней стороны двери ломился въ залъ, а адъютантъ, улыбаясь, наблюдалъ за суетливой бережливостью, съ которой носился нашъ почтенный профессоръ съ своимъ препаратомъ, за молодыми жрицами науки, скрывавшими смущенный смѣхъ, за находившимися въ ихъ рукахъ микроскопами, за знаменитымъ композиторомъ, съ усиліемъ вырывавшимся изъ-подъ своего ареста. Наконецъ, столъ сдвинули; Сѣровъ выскочилъ съ вѣжливымъ:

— Monsieur, mille pardons! [1])

— Ah, je suis désolé d'avoir incommodé ces jeunes dames... [2])

Оба исчезли въ дверяхъ кабинета. Нарушенныя занятія снова возобновились, а мы съ Сѣровымъ долго не могли вспомнить безъ смѣха о композиторѣ, «осажденномъ» въ собственной квартирѣ.

---

[1]) Сударь, тысячу извиненій!

[2]) Я въ отчаяніи, что потревожилъ молодыхъ особъ.

XIII.

ПЕРВЫЙ ВЫХОДЪ ВЪ СВѢТЪ ОПЕРЫ «ВРАЖЬЯ СИЛА».

— А я нашелъ названіе для моей оперы,—встрѣтилъ меня однажды Сѣровъ съ сіяющимъ лицомъ.

— Какое?

— «Вражья сила!» Хорошо? а?! Я получилъ отъ Островскаго четвертое дѣйствіе, которое (ты сейчасъ увидишь) мнѣ совсѣмъ не годится; но тамъ упомянуты эти слова, и я воспользовался ими, какъ наихарактернѣйшимъ прозвищемъ. Лучшаго не придумаешь: «Вражья сила»!... Прелесть!

Мы принялись за чтеніе присланнаго четвертаго дѣйствія и были имъ очень озадачены. Островскій, видимо, особенно имъ увлекся, рекомендуя Сѣрову поналечь именно на это дѣйствіе, увѣряя его, что въ немъ затронута народная, поэтическая и легендарная сторона. Дѣло въ томъ, что онъ къ сценѣ масленичнаго загула примѣшалъ бѣсовъ,—настоящихъ, съ хвостами, рогами и проч. чертовскими атрибутами,—якобы смущающихъ толпу загулявшихъ; а Еремку выставилъ чѣмъ-то въ родѣ Каспара во «Фрейшюцѣ»: полудіаволомъ въ зипунѣ.

Если бы кто-нибудь задался подобной задачей, то, безспорно, либретто Островскаго могло служить благодарнымъ текстомъ для музыкальной обработки; но Сѣровъ задумалъ сильно драматическую, реальную завязку и не желалъ ею поступиться ни на единую іоту. Быть можетъ, опера стала бы привлекательнѣе, эффектнѣе при сплетеніи бѣсовскаго элемента съ сѣрымъ армякомъ; быть можетъ, смягчилась бы грубость пьяной толпы, и, конечно, скрасилась бы она отъ введенія въ снѣжную лунную ночь сказочныхъ роговъ игривыхъ чертенятъ; быть можетъ, фигура Еремки приняла бы болѣе импозантную окраску, но... Сѣровъ иначе чувствовалъ, иначе понималъ свою задачу, и, не хуля замысла Островскаго, вернулъ ему четвертое дѣйствіе съ просьбой написать масленичную сцену ж и в ь е м ъ, безъ прикрасъ, безъ сказочныхъ эпизодовъ; а Еремку желалъ сохранить плутомъ, умѣющимъ для собственной выгоды эксплуатировать людей, дающихъ себя опутать своими же преступными страстями. Почему-то предполагали, что Еремку Сѣровъ стремился изобразить чортомъ,—это неправда: черти дѣйствуютъ безкорыстно, смущаютъ душу людскую изъ любви къ искусству; а Еремка за всѣ свои продѣлки требовалъ платы и даже по возможности—впередъ.

Островскій остался очень недоволенъ возвращеніемъ либретто; обѣщалъ выслать другое... но другого мы не получали.

Кромѣ упомянутаго конфликта, въ который попалъ Сѣровъ съ Остров-

скимъ по поводу чертовщины четвертаго дѣйствія, они окончательно разошлись изъ-за пятаго акта. Чѣмъ болѣе втягивался Сѣровъ въ сочиненіе музыкальной драмы, тѣмъ болѣе сгущалась психологическая атмосфера и громовыми тучами повисла надъ головами его героевъ; поэтому ему чуялась неизбѣжная, роковая катастрофа въ концѣ. Долго боролся Сѣровъ со своимъ желаніемъ измѣнить его въ пьесѣ Островскаго; наконецъ, рѣшившись окончательно его передѣлать, онъ медлилъ сообщить объ этомъ автору. Не безъ основанія опасался Сѣровъ плачевнаго результата отъ задуманнаго измѣненія: Островскій болѣе ни строки не послалъ Сѣрову, даже объясненія не послѣдовало между двумя сотрудниками; Островскій упорно молчалъ, Сѣровъ изнывалъ въ ожиданіи отвѣта. Разъ встрѣтилъ онъ Островскаго въ театральномъ коридорѣ, звалъ его, побѣжалъ за нимъ, но послѣдній исчезъ, не внимая зову. Съ тѣхъ поръ они не видались. Сѣровъ не могъ простить ему этого невниманія, ужасно горячился, волновался, но дѣло отъ этого не подвинулось впередъ. Знакомые Островскаго освѣдомились у него о причинѣ его умышленнаго удаленія отъ Сѣрова въ театрѣ; передали ему укоръ въ невѣжливости и небрежности (какъ самъ истолковалъ его поступокъ Сѣровъ); Островскій отрицалъ умышленность своего удаленія, приписывая его случайности. Отвѣта же послѣ инцидента съ чертями не послѣдовало ни на одинъ запросъ Сѣрова, что̀ составляло для послѣдняго истинно горестное событіе: онъ очень цѣнилъ Островскаго, какъ писателя, да и работа стала. Дальнѣйшая участь оперы находилась въ неизвѣстности. Три дѣйствія ея были, однако, совершенно готовы.

У Сѣрова явилось желаніе провѣрить свой трудъ въ смыслѣ дѣйствія его на другихъ, и для перваго дебюта былъ устроенъ вечеръ въ одномъ аристократическомъ салонѣ. Я не присутствовала при этомъ сеансѣ, но по возвращеніи Сѣрова домой я тотчасъ замѣтила, что съ нимъ приключилось что-то неладное. Лицо его выражало недоумѣніе, а самъ онъ былъ погруженъ въ какую-то странную конфузливость; словомъ, обычной его сообщительности при возвращеніи домой послѣ интересныхъ вечеровъ—какъ ни бывало. Тихая улыбка блуждала на тонкихъ губахъ, и я ровно ничего въ ней не поняла, тѣмъ болѣе, что съ лихорадочнымъ нетерпѣніемъ слѣдила за этой загадочною усмѣшкой и съ жадностью ловила ничего незначащія слова.

— Да что жъ ты молчишь? Понравилась опера?

— Какъ тебѣ сказать? Ужъ не знаю... Словно я ихъ ошпарилъ: всѣ разбрелись по угламъ съ обожженнымъ видомъ... Право, не знаю.

— Что же они говорили?

— Говорили, что я изображаю l'éléphant, qui danse sur une corde... [1]).

[1]) Слона, пляшущаго на веревкѣ.

— Это что такое значитъ?

— Находятъ, значитъ, все, что я игралъ, мелочью, игрушкой...

— Игрушка, мелочь—страданія Даши, Груши, Петра? А будь они названы Альфонсами, Альфредами и Жозефами, то была бы серьезная драма?— вспылила я.

— Нѣтъ, они находятъ, что драма даже очень т у ш а н т н а я, но увѣряютъ, что я созданъ для широкихъ, могучихъ, міровыхъ рамокъ, а не для изображенія тѣсныхъ, мѣщанскихъ стѣнъ...

Я поняла, наконецъ, его усмѣшку: въ его душу закралось сомнѣніе.

— Ты жалѣешь, что выбралъ этотъ сюжетъ?

Сѣровъ молчалъ. Мы крѣпко задумались. До сей поры мы были заняты вопросомъ о возникновеніи этого произведенія; о возможной неудачѣ внѣ нашихъ стѣнъ намъ и въ голову не приходило.

— Что же еще говорили?

— Ругали вульгарность сюжета, музыку; словомъ, une oeuvre manquée [1]), по ихъ словамъ,—добавилъ онъ.

— А самъ ты что чувствовалъ въ то время, когда исполнялъ? И к а к ъ ты исполнялъ?

— Представь, я увлекся, какъ никогда; чувствовалъ такую силу въ звукахъ; голосъ мнѣ подчинялся вполнѣ; чувство въ родѣ злорадства обуяло меня, окрыляло; и я видѣлъ, что помимо ихъ воли они подчинялись дѣйствію, невольно вызванному моей композиціей. Ни одна вещь моя мнѣ не казалась такой сильной и пробирающей насквозь до мозга костей, какъ эти три дѣйствія моей новой оперы.

— Ну, такъ мы спасены!—ликовала я,—лишь бы ты самъ чувствовалъ свою силу, а до другихъ намъ дѣла нѣтъ...

Мои искреннія, горячія слова зажгли новую вѣру въ сомнѣвающемся художникѣ.

— И какъ могъ ты сомнѣваться? Развѣ ты думалъ, что подобныя новшества проходятъ въ публику легко? И какъ безумно было начинать знакомить чужую сферу съ произведеніемъ, противъ котораго она должна была встать враждебно; тѣмъ болѣе, что неоконченная вещь не даетъ полнаго понятія о задуманномъ цѣломъ. Вѣдь, въ маслениць тѣсныя рамки расширяются. Масленица—народная, бытовая картина,—есть гдѣ «элефанту» расплясаться!

— Да,—занылъ Сѣровъ,—но кто же мнѣ напишетъ эту бытовую, широкую картину? Знаешь, я чувствую какой-то гнетъ съ этой оперой. Я безъ борьбы писалъ до сихъ поръ; все проходило гладко, а теперь откры-

---

[1]) Неудавшееся произведеніе.

лись уже двѣ боевыя стороны. Одна—съ либреттистомъ-литераторомъ, другая—съ публикой-слушателями. Ужъ не напрасно окрестилъ я оперу «Вражьей силой».

— Постой, завтра же разыщу Потѣхиныхъ; навѣрное, они теперь въ Петербургѣ; тогда мы устроимъ у нихъ сеансъ. Онъ, быть можетъ, самъ тебѣ напишетъ четвертое дѣйствіе. Ужъ не дадимъ твоей масленицѣ пропасть; найдется либреттистъ! Такимъ произведеніямъ не суждено гибнуть; хоть съ затрудненіями, но ты его кончишь [1]); хоть съ протестами, но приметъ ее публика, потому что въ ней сидитъ сила, и правдивая, жизненная вещь не можетъ не пробить себѣ дороги!

— Да что, чортъ побери!—воскликнулъ Сѣровъ, вскочивъ съ своего мѣста. Кровь смѣлаго бойца снова заговорила въ немъ.—Какую имъ тамъ нужно деликатность? Если вульгаренъ сюжетъ, то и требуются вульгарные термины для выраженія его. Шекспиръ также не стѣсняется въ выраженіяхъ, когда изображаетъ простолюдина. Стану я съ ними конфетничать, какъ же?! Нѣтъ, пусть проглотятъ Еремку. Небось, въ драмахъ терпятъ субъектовъ почище Еремки... Что за щепетильность! Не дать же ему итальянскую арію пѣть? А сюжетъ такой выбранъ... и баста! Никому нѣтъ дѣла до моего выбора!!

Конфузливая усмѣшка исчезла съ его лица, голова опрокинулась назадъ, зоилова улыбка снова оживила подвижное, жизненное лицо...

Это былъ прежній Сѣровъ!..

Искренно жалѣла я о томъ, что Аполлонъ Григорьевъ внезапно умеръ,—его энтузіазмъ поддержалъ бы Сѣрова, и дружнымъ усиліемъ намъ удалось бы отклонить отъ него минуты горькаго сомнѣнія, которыя все-таки продолжали иногда проявляться.

Когда Потѣхины возвратились въ Петербургъ, мы снова скрѣпили съ ними пріятельскія отношенія. Узнавъ о новомъ трудѣ Сѣрова, онъ тотчасъ же собралъ многочисленное общество, которое на первый же зовъ отозвалось съ искреннею теплотою. Сѣровъ былъ взволнованъ, и хотя онъ расточалъ направо и налѣво шутки да прибаутки, я съ сердечнымъ замираніемъ слѣдила за его суетливой оживленностью, сквозь которую сквозило безпокойство. Наконецъ, можно было приступить къ исполненію... Какъ мы ни были увѣрены въ серьезномъ значеніи «Вражьей силы», какъ мы ни вѣрили въ ея достоинства, все-таки этотъ mauvais quart d'heure перваго сеанса съ неизвѣстной музыкой, передъ большой аудиторіей, хотя даже подкупленной авторскими чарами, переживается не безъ страха. Иногда холодно, безцвѣтно дѣйствуетъ исполняемое, которое въ другое

---

[1]) Онъ оперы не кончилъ.

время могло бы всецѣло захватить слушателя; а первое впечатлѣніе остается крѣпко въ памяти... Помню я пожатіе холодной руки, блѣдное лицо у рояля, подергивающіяся губы отъ внутренняго волненія... Голосъ Сѣрова, изображавшій партію Даши, звучалъ нѣсколько вяло; но со вступленіемъ Петра и съ благовѣста вдали сочувствіе въ слушателяхъ выразилось ясно: раздался тотъ обаятельный шопотъ, который моментально зажигаетъ искру въ душѣ автора и электрическимъ токомъ сообщается окружающей сферѣ. Сѣровъ вдругъ встрепенулся, краска прилила къ его щекамъ, глаза заискрились; съ послѣдующими нумерами энтузіазмъ разрастался у слушателей все crescendo, а по окончаніи акта Сѣровъ, счастливый, трепещущій отъ утомленія, лежалъ въ объятіяхъ хозяина, который его благодарилъ со слезами на глазахъ. Плотина была прорвана... Скромно, втихомолку растущее излюбленное дѣтище было впервые горячо принято внѣшнимъ міромъ и было оцѣнено по достоинству. Все, что думалось украдкой, всѣ эти завѣтныя думы были дружно высказаны другими, смѣлыя мечтанія гласно подтверждались посторонними! Намъ было тѣсно въ четырехъ стѣнахъ, мы рвались наружу, на вольный воздухъ. Чудная ночь отвѣчала нашему праздничному настроенію, мы сѣли въ сани, и Сѣровъ съ неудержимой, необузданной веселостью, во весь голосъ затянулъ пѣсню Васи: «Обижаютъ чужи люди». Извозчикъ обернулся всѣмъ корпусомъ къ нему, посмотрѣлъ подозрительно—не пьянъ ли, молъ, баринъ? Видитъ—какъ будто ничего; такъ... веселъ только... Сталъ онъ прислушиваться къ пѣнію, опустилъ вожжи и затихъ.

— Больно хорошо баринъ-то поетъ!—сказалъ онъ, улыбаясь во весь ротъ.

А Сѣровъ вдругъ запѣлъ Еремку; тутъ ужъ нашъ извозчикъ залился звонкимъ смѣхомъ! Сѣровъ запѣлъ еще громче, еще разухабистѣе; возница совсѣмъ осовѣлъ отъ хохота, и только жалобное восклицаніе «О... охъ! замаялъ совсѣмъ, баринъ!» было заглушено подзадоривающимъ голосомъ Сѣрова. Городовой на углу большой улицы сердито окликнулъ: «Ну-ну, потрогивай!» Извозчикъ пугливо замахалъ вожжами, лошаденка шарахнулась невольно въ сторону; мы всѣ втроемъ вывалились въ снѣгъ. Когда мы благополучно усѣлись на свои мѣста, возница, парень молодой съ добродушнымъ, открытымъ лицомъ, послѣ паденія почувствовалъ себя нѣсколько фамильярнѣе со своими сѣдоками и попросилъ Сѣрова пропѣть еще разъ «тую, жалобную» и все только бормоталъ: «Какой чудной баринъ-то! Словно по-мужицки поетъ!»

Когда извозчикъ подвезъ насъ къ дому, онъ еще разъ выразилъ Сѣрову полное одобреніе насчетъ его пѣвческихъ способностей. Мы шмыгнули въ свои темныя сѣни, съ смѣющимися, веселыми лицами; я же впервые подумала: «а хорошо было бы въ деревнѣ представить эту оперу!»

Сѣровъ сознавалъ, наконецъ, что онъ трудится надъ крупнымъ произведеніемъ и, повидимому, удачно!

Остановка въ работѣ изъ-за неоконченнаго либретто была единственною печалью Сѣрова. Средства наши въ ту пору были, какъ намъ казалось, необычайно крупныя: Стелловскій, прослышавъ о новой оперѣ Сѣрова, купилъ ее неоконченную и «кстати» началъ вести переговоры о другихъ двухъ операхъ. Въ то время онъ былъ единственнымъ платящимъ издателемъ оперъ, выбора не было у композиторовъ, и Сѣровъ запродалъ ему всѣ три оперы за 2,000 руб. Такимъ образомъ Стелловскій сдѣлался собственникомъ навѣки-вѣчные всѣхъ музыкальныхъ трудовъ Сѣрова—результата 46-лѣтней жизни, проведенной въ упорной работѣ... Какъ бы то ни было, мы чувствовали себя въ то время счастливыми, довольными и считали себя крезами. Сынъ нашъ съ нашимъ подъемомъ духа вдругъ сталъ умнѣть, крѣпнуть и становиться очень милымъ мальчуганомъ. Съ истиннымъ дѣтскимъ инстинктивнымъ влеченіемъ къ силѣ и знанію онъ льнулъ къ своему отцу и проводилъ у Сѣрова всѣ свободные отъ работы часы въ кабинетѣ, на его неизмѣнномъ диванѣ. Сѣровъ вселилъ въ него любовь къ животнымъ и къ живописи.

Въ семьѣ онъ себя чувствовалъ, какъ и прежде, непринужденно, хорошо. Будничная, дѣятельная жизнь смыла всѣ шероховатости въ нашей жизни, хотя нѣкоторой сухости нельзя было отрицать, вслѣдствіе моего размѣреннаго школьнаго существованія, втиснутаго въ рамки. Одно случайное событіе выбило насъ изъ этихъ рамокъ и придало нашей жизни другой оттѣнокъ. Сѣровъ получилъ приглашеніе изъ Москвы ставить тамъ «Рогнѣду». Приглашеніе это оживило Сѣрова, внеся въ его жизнь нѣкоторое разнообразіе; кромѣ хлопотъ о постановкѣ, время его было занято устройствомъ лекцій о русской пѣснѣ.

Московскіе литераторы отнеслись къ оперѣ «Вражья сила» съ рѣдкимъ сочувствіемъ; сулили ей блестящую будущность именно въ Москвѣ, но горю сѣровскому не могли помочь: никто не брался окончить либретто. Странное было вообще отношеніе Москвы къ Сѣрову. Видимо «Юдиѳь» и «Рогнѣда» имѣли успѣхъ, но успѣхъ этотъ всегда былъ лишенъ душевности и имѣлъ оттѣнокъ отчужденности, который по сю пору не утратился какъ въ публикѣ, такъ и въ театральномъ мірѣ. Чему это приписать? Теперь играетъ роль не одинъ антагонизмъ двухъ столицъ; есть другія причины, болѣе существенныя, которыя объяснить не совсѣмъ легко. Я объясняю себѣ это явленіе тѣмъ, что нѣтъ единодушія ни въ публикѣ ни на сценѣ. Если труппа облюбуетъ какую-нибудь оперу, въ рѣдкихъ случаяхъ публика не поддается вліянію такого отношенія исполнителей. Въ Москвѣ—ничуть! Установить мѣрку московскимъ симпатіямъ положительно невозможно. Съ

другой стороны, московская труппа рѣдко спѣвается въ своихъ симпатіяхъ, и потому неустойчивое отношеніе ея къ авторамъ сообщается и публикѣ. Въ Петербургѣ образовалась публика консерваторская, сѣровская и появились поклонники новой русской школы,—отсюда вытекаетъ и горячее отношеніе къ своему излюбленному направленію. Москва безстрастно относится ко всевозможнымъ направленіямъ. Поэтому Сѣровъ хоть и былъ доволенъ постановкой и усердіемъ актеровъ, но... чего-то не хватало... именно энтузіазма! Послѣдній должна была вызвать опера «Вражья сила», предсказывали Сѣрову его пріятели... О! какъ они ошиблись! Впрочемъ, забѣгать впередъ не стану.

«Рогнѣда» прошла гладко, прилично, съ успѣхомъ, несмотря на то, что дирижеръ былъ иностранецъ и, понятно, не могъ проникнуться духомъ русской оперы. Теплота и сочувствіе сообщались Сѣрову внѣ театра горячими его поклонниками: просвѣщенными московскими литераторами и свѣдущими любителями искусства. Самое видное мѣсто между его московскими пріятелями занималъ Юрьевъ. Опишу одинъ достопамятный вечеръ, первый, который мнѣ привелось провести въ обществѣ этого почтеннаго, дорогого знатока искусства и литературы.

Сѣровъ поѣхалъ одинъ ставить «Рогнѣду» въ Москвѣ; я оставалась полновластной хозяйкой надъ роялемъ и библіотекой. Словно степной конь, почуявъ свободу, ринется въ родную степь, такъ я почувствовала себя на вольномъ просторѣ, и послѣ нѣсколькихъ лѣтъ полнаго отсутствія питанія моей виртуозной способности я съ жадностью бросилась играть, играть и играть! Импровизировала я вволю, безъ контроля, и жажда сочинять, жить жизнью артиста обуяла меня до болѣзненности. Я бросила свою анатомію, алгебру, и желаніе окунуться въ сферу, совершенно не напоминающую мнѣ настоящую мою обстановку, охватило меня всецѣло. Настолько мнѣ стали вдругъ противны мои занятія и даже обычныя болѣе чѣмъ скромныя одѣянія, что я вздумала себѣ сшить бѣлое платье и поѣхала къ Сѣрову въ Москву экспромтомъ. Пріѣзжаю въ его номеръ вечеромъ, надѣваю бѣлое платье и жду его возвращенія домой. Онъ меня, понятно, не ждалъ, о моемъ пріѣздѣ и рѣчи не могло быть, такъ какъ я зарылась въ свои антимузыкальныя занятія и оторваться отъ нихъ мнѣ и въ голову не приходило. Итакъ, я сижу въ комнатѣ у Сѣрова и съ нетерпѣніемъ жду его возвращенія. Наконецъ, слышу знакомые шаги, дверь отворяется, и Сѣровъ, изумленный, останавливается на порогѣ; не узнавая меня, онъ въ недоумѣніи пятится назадъ. Я сижу неподвижно... Онъ сдѣлалъ нѣсколько шаговъ впередъ...

— Лапочка! откуда? Когда пріѣхала? Отчего такая нарядная? Какъ

я радъ! Какъ ты надумала навѣстить меня?—съ юношескимъ пыломъ бросился онъ ко мнѣ навстрѣчу.

Я ему передала о своемъ психическомъ поворотѣ, о томъ, что я томлюсь отъ фальши въ моей жизни, что мнѣ не свойственны научныя занятія, что я себя безразсудно ломаю...

— Я жажду слышать новыхъ звуковъ, испытать новыхъ впечатлѣній!— закончила я свою исповѣдь.

— Да, намъ надо нѣсколько порасправить крылышки; мы заскорузли немного. Погоди! я постараюсь въ этомъ году попасть за границу. Если въ Москвѣ «Рогнѣдѣ» посчастливится, то мы махнемъ dahin, wo die Citronen blühen [1]).

Хотя поѣздка была только палліативомъ, и по пріѣздѣ снова грозила полная дисгармонія въ моей жизни, которая могла разразиться какой-нибудь бѣдой, но мы были настроены легко, артистически и поэтому безпечно предались счастливому, веселому чувству. Италія манила, перспектива вырваться изъ сѣрой, будничной обстановки одурманивала наши головы.

— Итакъ, мы поѣдемъ! Надо это устроить!..—воскликнулъ Сѣровъ.

Стремленіе обнять всю ширь художественнаго содержанія, богато разлитаго въ мірѣ, охватило насъ снова; въ полной гармоніи сошлись наши души въ этомъ томленіи по эстетическому наслажденію.

— Поѣдемъ въ Мюнхенъ смотрѣть вагнеровскія послѣднія оперы; тамъ въ Италію рукой подать... покатаемся въ гондолахъ въ Венеціи... оттуда поднимемся на сѣверъ въ Парижъ... посмотримъ на Венеру Милосскую... Рубенса...

— Боже! какъ хорошо! Неужели намъ суждено извѣдать такое великое счастье!...

Обаятельныя мечты; новая богатая обстановка отеля; праздничные костюмы; юношеское, дышащее увлеченіемъ лицо Сѣрова; какое-то не то церемонное, не то нѣсколько чуждое обращеніе другъ съ другомъ, какъ во время оно, когда мы въ Москвѣ разыгрывали роль супруговъ,—все вмѣстѣ дѣйствовало на насъ чарующе. Я присмирѣла и сидѣла, словно заколдованная... Мы оба молчали.

— Знаешь,—прервалъ молчаніе Сѣровъ,—насъ, вѣроятно, какая-нибудь волшебница Наина заколдовала, держала въ своихъ лютыхъ оковахъ, взвела на насъ всякую напасть... а теперь... наградила свободой, вернула юность и надѣлила всѣми земными благами.

У Сѣрова дрогнулъ голосъ.

---

[1]) Туда, гдѣ лимонныя рощи цвѣтутъ.

Смѣшно сказать, но мы послѣ шестилѣтней совмѣстной жизни вдругъ снова почувствовали, что увлекаемся другъ другомъ.

— Нѣтъ, Наина не все вернула!—произнесла я рѣзко и встала, чтобъ открыть дверь, такъ какъ кто-то постучалъ въ нее.

Вошелъ Юрьевъ.

— Вотъ моя жена,—представилъ меня Сѣровъ,—не правда ли, какая она славная?—прибавилъ онъ совершенно неожиданно.

Я сконфуженно буркнула гостю что-то весьма неловкое; Юрьевъ улыбнулся во весь ротъ, добродушно взглянулъ на насъ и видимо силился сказать какой-то комплиментъ, но чуткимъ тактомъ понялъ, что онъ будетъ неумѣстенъ, сѣлъ фамильярно въ кресло, еще разъ окинулъ насъ добрымъ взглядомъ и произнесъ своимъ хриплымъ голосомъ, какъ-то особенно привѣтливо:

— Хорошо васъ видѣть вмѣстѣ!

Этими словами онъ подкупилъ меня сразу. Неловкость отъ неожиданной выходки Сѣрова пропала безслѣдно, и бесѣда между ними потекла по-старинному, по-московски: теплая, безконечная, со свѣтлымъ упованіемъ на будущее, съ цитатами латинскими, греческими и изъ Шекспира, Гёте, Аріоста, Кальдерона и проч. и проч. Сѣровъ говорилъ горячо, съ энтузіазмомъ, Юрьевъ—съ любовью. Когда онъ излагалъ свое воззрѣніе на шекспировскую Джульету, казалось, что онъ только что вернулся съ любовнаго свиданія съ этой чудной итальянкой. Онъ ее зналъ, увлекался ею, какъ живой личностью, понималъ ее, какъ родную, любимую дѣвушку. Всѣ герои Шекспира были его ближайшими друзьями; онъ говорилъ о событіяхъ, не только упомянутыхъ авторомъ, но преимущественно о тѣхъ, которыя могли быть и должны были быть, если бы герой попалъ въ такой или другой конфликтъ. Моментъ для этой бесѣды былъ самый удачный; у насъ съ Сѣровымъ уже носились передъ глазами лимонныя рощи изъ родины Ромео; колыхалась въ разгоряченномъ воображеніи гондола, везшая энтузіастическую Дездемону... глаза у всѣхъ троихъ разгорѣлись, номеръ отеля расширился въ безграничную міровую декорацію для всевозможныхъ психическихъ тонко-сплетенныхъ комбинацій. Мы витали въ пространствѣ и были безконечно счастливы. Коснулись, конечно, и «Вражьей силы», какъ ближайшаго мотива, крѣпко занимавшаго насъ троихъ. Юрьевъ глубоко сочувствовалъ намѣренію Сѣрова измѣнить конецъ драмы, основываясь не только на потребности, вытекающей изъ музыкальной обработки сюжета Сѣровымъ (онъ захватывалъ такъ сильно съ самаго начала, что нельзя не довести до конца напряженнаго чувства); но Юрьевъ основывался преимущественно на выраженіи народнаго мнѣнія,—по этому поводу оно выразилось въ спектаклѣ, который Юрьевъ устроилъ въ своей деревнѣ Тверской гу-

берніи и въ которомъ самъ народъ принималъ участіе. По словамъ его, зрители были недовольны развязкой драмы «Не такъ живи, какъ хочется», выражая сомнѣніе насчетъ черезчуръ большого вліянія великопостнаго звона на пьянаго человѣка.

Тутъ я впервые узнала, что даются спектакли для народа... вся душевная жизнь моя заколыхалась отъ этого извѣстія: значитъ, можетъ быть найдено дѣло для артиста и въ деревнѣ.

Юрьевъ не зналъ, какъ глубоко, какъ живо завибрировала молодая, неопытная душа. Ровно черезъ 18 лѣтъ послѣ этой бесѣды корчма цѣликомъ, съ музыкой Сѣрова, была поставлена въ деревнѣ при многочисленномъ стеченіи мужицкой публики.

Слова Юрьева пали на благодарную почву.

Москва свѣтлымъ оазисомъ промелькнула въ нашей артистической жизни: пріятельская, чарующая бесѣда съ Юрьевымъ, мечты о «Вражьей силѣ», лекціи, спектакли «Рогнѣды» и... заманчивая перспектива попасть въ Парижъ, въ Италію, къ Вагнеру.

XIV.

НАША ВТОРАЯ ПОѢЗДКА ЗА ГРАНИЦУ. ВАГНЕРЪ И КОЗИМА.

Недомоганье Сѣрова начало принимать пока еще не особенно угрожающій характеръ, но все болѣе и болѣе опредѣлялись симптомы грудной жабы. Врачи увѣряли, что при хорошихъ гигіеническихъ условіяхъ можно съ такой болѣзнью просуществовать долгое время. Но не этотъ недугъ угнеталъ преимущественно Сѣрова,—онъ былъ одержимъ другимъ недугомъ, дѣйствовавшимъ на него болѣе удручающимъ образомъ: его безпокоила участь «Вражьей силы». Конца не было, и никто не брался его писать. Мечта о заграничной поѣздкѣ по возвращеніи въ Петербургъ нѣсколько поукротилась, но съ приближеніемъ первыхъ весеннихъ дней насъ охватила непреодолимая тоска. Желаніе покинуть городъ, въ которомъ мы проводили лѣто уже нѣсколько годовъ подрядъ, возникло съ такой настойчивостью, что Сѣровъ рѣшился, наконецъ, сдѣлать попытку реализовать наши мечтанія. Такъ какъ припадки стали повторяться чаще и хотя абсолютнаго излѣченія врачи не могли сулить, но при болѣзняхъ нервовъ и сердца обыкновенно предписывается разнообразіе, пріятный образъ жизни, отдыхъ и пр., то врачами мысль о поѣздкѣ за границу поддерживалась усиленно, и совѣтъ бросить композиторство на время сталъ выражаться, правда не особенно энергично, но такъ настойчиво, что Сѣровъ задумалъ серьезно хло-

потать о средствахъ, которыя дозволили бы ему нѣсколько полѣчиться. Онъ обратился къ великому князю Константину Николаевичу. Ему обѣщана была помощь, которая не преминула оформиться въ 1,500 р., выданныхъ Сѣрову изъ кабинета государя въ видѣ личнаго подарка для поправленія его здоровья. Сборы наши не были велики: захвативъ сына, мы отправились на пристань, близъ которой находилось наше жилище, и, не думая долго, покатили въ Любекъ. Просидѣть трое сутокъ подъ Кронштадтомъ, такъ какъ большія морскія волны не выпускали насъ въ открытое море, было, конечно, не совсѣмъ пріятно, но тутъ Сѣровъ вкусилъ всю сладость находиться въ положеніи отца семейства. Сынъ нашъ все время его забавлялъ разспросами, требовалъ разсказовъ, расположился съ своими игрушками въ общей каютѣ, и оба они занялись клейкой какого-то средневѣковаго замка. Отношенія ихъ все болѣе и болѣе принимали характеръ интимной дружбы, и, такимъ образомъ, обыкновенно тяжелый переѣздъ черезъ границу былъ смягченъ пріятностью морского путешествія. Мы тотчасъ же отправились въ Гамбургъ. Пріѣздъ нашъ въ вольный городъ на живописной Эльбѣ отмѣченъ въ моей памяти однимъ весьма забавнымъ пассажемъ. Сѣровъ, какъ большой любитель устрицъ, пригласилъ меня съ собой, чтобы отвѣдать продуктъ послѣдняго улова, увѣряя, что дороговизна устрицъ тутъ, на мѣстѣ, не можетъ шокировать мое демократическое чувство. Вошедши въ ресторанъ элегантный, вполнѣ приличный, Сѣровъ потребовалъ у кельнера, окинувшаго насъ презрительнымъ взглядомъ:

— Устрицъ и бутылку хорошаго вина!

Тотъ съ нахальствомъ отвѣтилъ, схвативши безцеремонно Сѣрова за пуговицу:

— Вашей братіи не здѣсь мѣсто, а насупротивъ, тамъ вамъ будетъ повольготнѣе!—Онъ указывалъ на народный кабачокъ.

Сѣровъ, взбѣшенный, закричалъ:

— Какъ вы смѣете оскорблять русскаго путешественника? Вы, быть можетъ, предполагаете, что я не въ состояніи вамъ заплатить? Такъ знайте же, у меня здѣсь въ бумажникѣ 1,500 р.!

Эта сумма импонировала лакею; онъ, извиняясь, началъ было насъ приглашать къ сервированному столу, но мы гордо отвергли предложеніе негостепріимнаго гамбургскаго Цербера. Впрочемъ, послѣдній не былъ особенно виновенъ въ своемъ поступкѣ, если принять во вниманіе нашу внѣшность, далеко не соотвѣтствовавшую понятіямъ о «порядочности» у иностранныхъ лакеевъ. Начать съ того, что на Сѣровѣ было пальто съ большими карманами, которые онъ любилъ наполнять разнаго рода «указателями» и «проводниками». Самъ онъ былъ низенькій и широкаго тѣлосложенія, а пальто дѣлало его еще ниже и шире. Сѣдые волосы были обыкно-

венно всклочены и на нихъ покоилась шляпа... но шляпа такого фасона, что подобрать подобающаго термина для обозначенія ея формы положительно невозможно! Впрочемъ, бываетъ одинъ видъ морскихъ растеній, у котораго вѣнчикъ опускается внизъ волнообразными неправильными извилинами, напоминающими крупные фестоны. Такимъ же образомъ у Сѣрова опускались поля его мягкой, неопредѣленнаго контура и цвѣта, шляпы. Она была изъ очень легкаго фетра, и ее Сѣровъ такъ полюбилъ, что никогда съ нею не разставался. Благодаря этой достопримѣчательной шляпѣ, приключился очень забавный инцидентъ съ швейцаромъ одного вельможи въ Россіи. Сѣровъ, одѣвшись въ свой элегантный выѣздной костюмъ, нахлобучилъ, по обыкновенію, свою фантастическую шляпу и облачился въ пальто съ всепоглощающими карманами. Швейцаръ его не пускаетъ, указывая на входъ съ черной лѣстницы. Сѣровъ, засунувъ руки въ карманы, спокойно поднимается, такъ какъ онъ былъ приглашенъ на званый вечеръ. Швейцаръ, разсвирѣпѣвъ, бѣжитъ за нимъ, ругаясь, повторяетъ ему съ угрозой, чтобъ онъ удалился. Сѣровъ тѣмъ временемъ дошелъ до дверей вельможи и черезъ лакея проситъ хозяина выйти къ нему. Хозяинъ выходитъ и на глазахъ оторопѣвшаго швейцара привѣтствуетъ его съ почетнымъ поклономъ.

— Прикажите вашему швейцару,—обратился Сѣровъ къ вельможѣ,—вглядѣться хорошенько въ мое лицо, чтобъ онъ снова не обознался при слѣдующей встрѣчѣ.

Мюнхенъ... Мы въѣхали въ тотъ городъ, гдѣ произведенія Вагнера были освящены и санкціонированы музыкальными священнослужителями, но не ранѣе, чѣмъ раздалось королевское слово: «я признаю Вагнера геніемъ»!.. Германія глумилась, но признала, наконецъ, Вагнера своимъ національнымъ реформаторомъ въ музыкѣ. Правда, что средствъ не жалѣли, дана была возможность развернуться и провести реформы. До переселенія Вагнера въ Мюнхенъ, т.-е. до полновластнаго его хозяйничанья въ театрѣ, вагнеріанцы были разбросаны по разнымъ государствамъ и городамъ, представляя собою типъ убѣжденныхъ бойцовъ; перомъ, дирижерствомъ или горячимъ словомъ отстаивали они принципы своего великаго маэстро. Со стороны музыкальнаго ареопага и публики сыпались глумленія и насмѣшечки: вагнеріанцевъ окрестили прозвищемъ «будущниковъ» (Zukünftler); всякое безобразное музыкальное сочетаніе обзывали «вагнеріановскимъ», приписывали самому Вагнеру нелѣпое стремленіе къ звукоподражанію въ родѣ стука тарелокъ, вилокъ и проч. Все это не мѣшало, конечно, стремиться массой въ его спектакли и концерты.

Повторяю, вагнеріанцы 60-хъ годовъ за границей были просвѣщен-

ными бойцами, отличавшимися пылкимъ сочувствіемъ къ новаторствамъ вообще, а къ вагнеровскимъ въ частности. Мюнхенъ служилъ центромъ для ихъ сборищъ, а кто не могъ жить около дорогого учителя, тотъ считалъ своимъ долгомъ посѣщать образцовые спектакли, руководимые самимъ авторомъ. Въ это время вагнеризмъ переживалъ свои золотые годы; беззавѣтная вѣра укрѣпилась отъ фактическаго осуществленія вагнеровскихъ мечтаній, внезапный успѣхъ превзошелъ всякія ожиданія, потому что оперы послѣдняго стиля стали не только возможными для исполненія, но даже любимыми (до мюнхенскаго почина «Тристанъ и Изольда» считалась оперой немыслимой для сцены, и поклонники ея восторгались, изучая партитуру глазами, не питая надежды видѣть когда-нибудь на сценѣ это чудное произведеніе).

Мы пріѣхали въ Мюнхенъ въ самый разгаръ лѣтняго сезона. Назначены были «Мейстерзингеры» и «Изольда» для пріѣзжихъ гостей; персоналъ состоялъ изъ избранныхъ силъ среди оперныхъ труппъ всей Германіи. Вагнера въ Мюнхенѣ не было, потому что жизнь его становилась небезопасной въ баварской столицѣ. Государству, понятно, не дешево обошлось поклоненіе короля вагнеровскимъ идеямъ; въ народѣ проскользнули нелѣпые слухи о безконтрольныхъ тратахъ государственныхъ доходовъ исключительно на Вагнера и его театръ. Отрицатели искусства взбунтовались противъ виновника вѣчнаго дефицита и въ одинъ прекрасный день на улицѣ начали швырять камнями въ знаменитаго композитора. Вѣроятно, его переселенію въ Швейцарію способствовало еще одно событіе совершенно противоположнаго, неполитическаго характера. Бюловъ, извѣстный у насъ, въ Россіи, какъ піанистъ и дирижеръ, былъ въ числѣ вагнеріанцевъ тогдашней формаціи; всей душой проповѣдывалъ онъ вагнеровскія теоріи, съ энтузіазмомъ и чисто-германской выдержкой. Его жена, дочь Листа, съ не менѣе глубокой преданностью отдалась общему новаторскому теченію и незамѣтно перенесла свое увлеченіе на виновника этого движенія. Смѣло, открыто, съ сознаніемъ зрѣлаго человѣка, рѣшила она соединить свою судьбу съ судьбою Вагнера несмотря, на то, что семья ея была довольно многочисленна. Въ Германіи подобные поступки не прощаются. Вся пресса поднялась противъ этой женщины, смѣшивая съ грязью ея имя, уснащая постыдными анекдотами интимныя свѣдѣнія объ ея частной жизни. На ея несчастье, король вздумалъ вступиться за нее гласно... Послѣ этого ей было небезопасно показываться на улицахъ Мюнхена.

Итакъ, Вагнеръ отсутствовалъ на праздничныхъ спектакляхъ, что не мѣшало съѣхаться со всѣхъ концовъ единомышленникамъ-вагнеріанцамъ, съ Листомъ во главѣ. Мюнхенъ для иностранцевъ самъ по себѣ имѣетъ столь много привлекательныхъ свойствъ, что, помимо празднествъ, онъ

можетъ оставить по себѣ добрую память. Чудное южное, синее небо, на которомъ вырисовываются построенныя изъ свѣтло-сѣраго камня въ своеобразномъ стилѣ архитектурныя зданія. Вашимъ глазамъ то представляется площадь съ музеями, выдержанными въ древнемъ, греческомъ вкусѣ; то вы наталкиваетесь на средневѣковыя ворота со старинными фресками; то забредете среди города въ тихій, безмолвный уголокъ, гдѣ помѣщается аббатская семинарія съ готическими окнами, среди свѣжей зелени у тихо журчащаго фонтана. Въ самомъ городѣ тянется паркъ въ англійскомъ вкусѣ съ водопадами, аллеями, арками, украшенными фресками. Всюду фрески, скульптурныя украшенія, зелень, фонтаны, художественныя зданія,—все залито яркимъ солнцемъ; въ воздухѣ носится тихій звонъ изъ аббатства, и, по средневѣковому обычаю, башенные часы гулко, на весь городъ, оповѣщаютъ мирныхъ обитателей о прошедшей четверти часа. При этомъ жители съ вѣчно веселымъ, довольнымъ видомъ, съ добродушнымъ привѣтствіемъ «Grüss Gott» обдаютъ тепломъ и уютнымъ чувствомъ иностранца, жаждущаго простоты и привѣтливости среди чужой толпы. Здоровый горный воздухъ вдыхается съ особеннымъ наслажденіемъ обитателями болотныхъ равнинъ.

А театръ!.. Театръ 20 лѣтъ тому назадъ!! Свѣжія, молодыя силы, художественная, интеллигентная сфера самого Вагнера, сознаніе каждаго пѣвца, что онъ также способствуетъ осуществленію крупныхъ музыкальныхъ начинаній и событій. Вагнеріанцы, сговариваясь о концертахъ въ пользу будущаго Байрейтскаго театра, ходили на репетиціи сіяющіе; читали лекціи о «Кольцѣ Нибелунговъ»... Возникнувшая идея воочію росла и реализовалась на нашихъ глазахъ: мы жили съ Сѣровымъ тогда этой идейной жизнью вмѣстѣ со многими другими. Послѣ ряда репетицій, наконецъ, объявлены были «Мейстерзингеры». Повертѣвшись всласть въ музеяхъ, гдѣ видишь тщательное собраніе всѣхъ предметовъ обстановки и одѣянія XVI вѣка, набѣгавшись до усталости въ картинныхъ галлереяхъ, гдѣ изучаешь выраженіе лицъ давно минувшихъ временъ; нагулявшись по улицамъ, на которыхъ наталкиваешься на строго сохранившійся типъ баварскихъ гражданъ,—вечеромъ, при поднятіи занавѣса, вдругъ встрѣчаешь знакомую обстановку, лица, мебель, костюмы, съ которыми сжился во все послѣднее время, чувствуешь себя несказанно удачно настроеннымъ и переживаешь все музыкальное произведеніе, какъ нѣчто родное, знакомое и дорогое. Разыграны были «Мейстерзингеры изъ Нюрнберга» мастерски. Это былъ поистинѣ праздничный спектакль! Какъ Сѣровъ ни былъ восхищенъ первымъ спектаклемъ «Мейстерзингеровъ», но впечатлѣніе отъ него не могло равняться эффекту, произведенному оперою «Тристанъ и Изольда». Онъ никогда не сомнѣвался въ интенсивности дѣйствія первой оперы, нынѣ

вполнѣ популярной, но въ удобоисполнимость второй онъ рѣшительно не вѣрилъ. Пришлось повѣрить въ эту иллюзію... афишка съ назначеннымъ спектаклемъ была у насъ въ рукахъ! Отправляясь на «Мейстерзингеровъ», мы какъ будто продолжали жить суетной, уличной жизнью, освѣщенной Вагнеромъ въ остроумной фабулѣ и оформленной имъ въ характерной, живой музыкѣ.

На «Тристанъ и Изольду» мы отправились въ театръ со священнымъ трепетомъ... Обыкновенно въ антрактахъ мы обмѣнивались нѣсколькими словами, касающимися только что изображенныхъ сценъ, проглатывая любезно предлагаемое театральныхъ кондитеромъ «Gefrorenes». Тутъ намъ было не до того. Молча просидѣли мы весь спектакль, и къ концу я увидѣла у Сѣрова тихо скатывающіяся слезы по болѣзненно измѣнившемуся лицу. Мы прошлись по парку, глубоко потрясенные драмой, музыкой—всѣмъ! Придя домой, Сѣровъ, наконецъ, нашелъ возможность излить въ словахъ волненіе, имъ овладѣвшее.

— Такою мощной любовью не могутъ любить обыкновенныя существа; размѣры взяты сверхъ нормальнаго масштаба. Тутъ изображена германская любовь въ абстрактѣ. Каждая черточка глубоко-нѣмецкая, насквозь пропитана германизмомъ; но это не сентиментальная любовь современнаго нѣмца, а чистѣйшій гимнъ любви еще не выродившагося народа, сохранившаго свои первобытныя національныя черты характера. Какъ различно совершается процессъ сгоранія отъ любви у итальянцевъ, но какъ одинаково вѣрно выдержаны національныя черты въ обѣихъ знаменитыхъ, геніальныхъ драмахъ! Ромео и Джульета сразу охвачены пламенемъ любви, сразу отдаются другъ другу, несмотря на внѣшнія преграды, которыя они даже не стараются устранить. Стремглавъ бросаются они навстрѣчу губящимъ ихъ событіямъ и падаютъ жертвами не своей страсти (какъ обыкновенно комментируютъ), а внѣшнихъ препятствій. Не то съ Тристаномъ и Изольдой. Медленно создавая себѣ искусственныя затрудненія, зрѣетъ зародышъ любви въ германскихъ сердцахъ, сильныхъ, привычныхъ къ борьбѣ. Растетъ онъ съ такою мощью, что устраняетъ преграды роковымъ образомъ. Среда какъ будто мирволитъ этому могучему союзу. Любящая же другъ друга чета сама создаетъ себѣ ненужныя страданія,—она губитъ себя, падая жертвой своихъ собственныхъ ошибокъ. Итальянская страсть проста, естественна, довѣрчива, быстра, а у германцевъ она тяжеловѣсна, съ желѣзной послѣдовательностью доходитъ до высшаго, любовнаго экстаза. Боже мой! какъ все это выходитъ у Вагнера логично, цѣльно, крѣпко сковано, какъ бы стальными звеньями... Я еще до сихъ поръ не могу въ себя прійти! Ахъ, этотъ трупъ въ рукахъ Изольды... этотъ безумный взглядъ, ловящій признаки жизни у Тристана...

этотъ возгласъ! Господи... какъ это хорошо! какъ это правдиво! Да, умереть въ объятіяхъ... любимой женщины! это великое счастье! Только не на улицѣ... не въ одиночествѣ... какъ мой отецъ... одинъ... совсѣмъ одинъ... это ужасно! это ужасно!...

Рѣчь, веденная сначала хоть нервно и съ оттѣнкомъ тревожной напряженности, все-таки звучала сравнительно сдержанно и спокойно, но съ воспоминаніемъ о смерти Тристана голосъ Сѣрова сначала оборвался, потомъ хриплый шопотъ замѣнилъ стройную рѣчь. Я взглянула на него. Мы сидѣли у окна, выходившаго въ уютный нашъ садикъ. Яркая луна освѣщала его сѣдые всклоченные кудри, въ которыхъ игралъ легкій вѣтерокъ; лицо было блѣдно и отъ луннаго свѣта приняло какой-то таинственный оттѣнокъ безтѣлеснаго видѣнія: какъ будто не живой Сѣровъ сидѣлъ тутъ со мною! Глаза его расширились отъ нервно-возбужденнаго состоянія; магическимъ блескомъ сверкали они на блѣдномъ, неподвижномъ лицѣ, словно оно высѣчено было изъ мрамора. Чувствовалъ ли онъ мой симпатизирующій взглядъ, расходились ли его нервы отъ спектакля, я не умѣю объяснить тѣхъ чувствъ, волновавшихъ его душу, но онъ внезапно бросился ко мнѣ, рыдая, прильнулъ къ моему плечу... Было ли это предчувствіе скоропостижной, преждевременной смерти? Я старалась унять расходившіеся нервы, и повела его, уже нѣсколько успокоеннаго, къ кроваткѣ нашего сына... Раскинувшись, лежалъ ребенокъ, равномѣрно переводя дыханіе, и тихій сонъ его цѣлительно подѣйствовалъ на взволнованнаго отца. Мирно просидѣли мы у открытаго окна, черезъ которое доносился съ башни гулкій звонъ старинныхъ часовъ; слышался сдавленный звукъ цитры съ болѣзненно ноющей вибраціей струнъ, и раздавалось, вѣтромъ занесенное, дальнее vivat кутившей веселой компаніи.

Мы въ Люцернѣ... Тихо скользитъ лодочка по зеркальной поверхности изумруднаго, живописно окаймленнаго озера; шутя управляетъ ею, стоя, молодой швейцарецъ, разсказывая о владѣльцѣ мысика Трибшена рѣзсказни фантастическаго содержанія, не подозрѣвая того, что этотъ чародѣй-владѣлецъ—другъ пассажира, нетерпѣливо поворачивающагося на своей скамьѣ и пытливо высматривающаго пристань къ виллѣ неприступнаго «баварскаго изгнанника», какъ его величалъ перевозчикъ.

— Съ суши страшныя собаки мѣшаютъ сообщаться, а съ озера—отвѣсныя скалы,—сказалъ онъ.

Хотя эти скалы были незначительны, но все-таки подъѣзжать было затруднительно.

— Я долженъ пристать гдѣ нибудь,—увѣрялъ тревожно Сѣровъ.

— Невозможно! Незнакомцевъ, а особенно иностранцевъ, не пропускаютъ,—упорствовалъ швейцарецъ.

— Везите къ пристани,—приказалъ Сѣровъ.

— Вы увидите, что я правъ. Васъ не пропустятъ къ виллѣ.

Нѣчто въ родѣ маленькой бухты показалось вдали. Сѣровъ вышелъ на берегъ, но скоро вернулся, сообщивъ, что Вагнеръ работаетъ до обѣда и никого не принимаетъ; даже не вышелъ навстрѣчу къ нему, но просилъ всей семьей прійти и отобѣдать на слѣдующій день. Какъ это было «не по-нашенски!», подумали мы оба. Не вытерпѣлъ бы русскій человѣкъ! Незамѣтно оторвался бы отъ работы и покинулъ бы ее хоть на одну минуточку, чтобъ обнять друга-пріятеля... Вагнеръ, съ нѣмецкой педантичностью, не хотѣлъ оставлять свою партитуру до извѣстнаго часа. Признакомъ высшаго вниманія было приглашеніе къ обѣду, потому что онъ жилъ въ то время очень замкнуто. На слѣдующій день мы уже смѣлѣе подъѣзжали къ негостепріимнымъ скаламъ, и перевозчикъ изъ сообщающаго чичероне обратился въ вопрошающаго, любопытствующаго субъекта. Мы причалили къ берегу. Сѣдовласый старикъ, камердинеръ Вагнера, повелъ Сѣрова къ нему, мнѣ указалъ входъ въ покои Козимы Бюловъ, а нашего сына горничная отвела къ дѣтямъ. Черезъ нѣкоторое время насъ позвали обѣдать. Торжественно убранный столъ, за которымъ распоряжался старый Johann, находился рядомъ съ комнаткой, узкой, но длинной, разукрашенной большого формата картинами, изображавшими героевъ оперъ Вагнера. Войдя въ хоромы Вагнера, посѣтитель сразу проникался сказочнымъ духомъ нѣмецкой саги.

Вагнеръ былъ въ хорошемъ настроеніи, велѣлъ Johann'у подать стараго рейнвейну.

— Но непремѣнно стараго... слышишь? Онъ все жалѣетъ хозяйское добро,—обратился онъ къ намъ,—и ни за что не даетъ гостямъ хорошаго вина.

Johann стыдливо отвѣтилъ, что не всѣ гости достойны хорошаго вина.

— Nun, mein alter Johann, wir verstehen uns gegenseitig. Also schnell einen funkelnden, glühenden Trank! [1])

Вагнеръ упорно уговаривалъ Сѣрова переѣхать жить въ Германію ради здоровья и дѣятельности. (Сѣровъ почти рѣшилъ по окончаніи «Вражьей силы» уступить его просьбамъ). Послѣ обѣда мы отправились провѣдать дѣтишекъ. Своего сына мы нашли безстрашно сидящимъ вер-

---

[1]) Ну, мой старый Іоганнъ, мы другъ друга понимаемъ. Итакъ, скорѣй искрометнаго, огненнаго напитка!

хомъ на громадной ньюфаундлендской собакѣ, а рядомъ съ нимъ—голубоокая, златокудрая сверстница его, дочь Вагнера Ева, закатывалась звонкимъ голоскомъ и подзадоривала собаку, погоняя ее усердно:

— Russ! (кличка собаки) geh! also, geh! du, Russ! [1])

Вагнеръ взялъ Еву за руку и направился къ озеру. Дѣвочка потянулась назадъ, жалобно протестуя:

— Nicht baden, Ewa nicht baden! [2])—думая, что ее ведутъ купаться.

Вагнеръ успокоилъ дѣвочку.

— Komm, wollen wir den kleinen Russen aufsuchen! [3])—сказалъ онъ.

Тогда забрали всю дѣтскую компанію гулять. Тоша, сынъ нашъ, отправился верхомъ на Русѣ, Изольда и Ева съ куклами побѣжали за нимъ, а грудной Зигфридъ, покоившійся на рукахъ швейцарки-кормилицы, громко гикалъ отъ удовольствія. Вагнеръ разсказывалъ, смѣясь, какъ Русъ свирѣпо оберегалъ входъ въ его паркъ, такъ что любознательныя англичанки не разъ пищали отъ страха, приближаясь къ рѣшеткѣ, и трусливо поворачивали вспять, когда этотъ черный Церберъ лаялъ на нихъ.

— O, du mein treuer Hüter! [4])—воскликнулъ Вагнеръ, лаская косматую шею собаки, которая помчалась по аллеѣ и ссадила своего капельнаго наѣздника у клѣтки съ золотыми фазанами.

Мы вошли въ бесѣдку. Тамъ Вагнеръ вдругъ заговорилъ интимнымъ тономъ о томъ, что его семейное положеніе становится несноснымъ, что, пока Козима не будетъ его женой, они рискуютъ подвергнуться различнымъ непріятностямъ. Они ждутъ только развода, чтобъ освободиться отъ тяжкаго положенія. О Бюловѣ выражались не иначе, какъ въ утонченно деликатныхъ терминахъ; Вагнеръ прямо отозвался о немъ, какъ о благороднѣйшемъ существѣ. Эта сцена въ бесѣдкѣ осталась незабвенна для насъ навсегда. Мы долго не могли забыть взгляда, который Козима бросила на Вагнера, когда онъ, какъ-то особенно душевно склонившись къ ней, промолвилъ:

— Nun es kommen noch bessere Zeiten! [5]).

Въ то время Индія вошла въ моду. Любители величавыхъ картинъ природы, поклонники причудливой, изощренной поэтической фантазіи, вѣрующіе въ возникновеніе новой религіи, изслѣдователи таинственныхъ явленій психической жизни,—всѣ обращали свои очарованныя очи на страну экзотиче-

---

[1]) Названіе Русъ происходило не отъ слова „русскій“, а отъ нѣмецкаго „сажа“ такъ какъ собака была вся черная.

[2]) Не надо купаться.

[3]) Пойдемъ, мы маленькаго русскаго разыщемъ.

[4]) О, ты, мой вѣрный сторожъ!

[5]) Настанутъ лучшія времена!

скихъ легендъ, на героевъ аскетизма и религіозныхъ гипотезъ, основанныхъ частью на научныхъ началахъ, частью на таинственныхъ, грандіозныхъ мечтаніяхъ. Вагнера также не миновала индійская горячка... Высоко-нравственный образъ Будды соединялся въ воображеніи Вагнера съ другимъ, съ которымъ уже столѣтіями сроднились души нашихъ вѣрующихъ предковъ. Эти два чудные образа волновали душу великаго музыканта, и онъ мечталъ затронуть музыкально одну изъ высоко-этическихъ міровыхъ задачъ; въ «Парсифалѣ» онъ ее блестяще рѣшилъ. Идеальный образъ героя достигаетъ высшей ступени нравственнаго начала: милосердіе, состраданіе служатъ юношѣ спасительнымъ маякомъ; святость, чистота его поступковъ исцѣляютъ падшую грѣшницу, приводятъ ее, преступницу, къ раскаянію и нравственному перерожденію. Особенно ярко всплываетъ оно передъ глазами зрителей въ сценѣ омовенія ногъ: Парсифаль, облаченный въ бѣлое одѣяніе, своимъ магическимъ взоромъ пробуждаетъ новую, чудную вѣру въ душѣ одичавшей Кундры. Обо всемъ этомъ тогда только мечталось великому германцу; его грезы возвышали сердца слушателей, и все обаяніе виллы Трибшенъ состояло именно въ этомъ чувствѣ наэлектризованности, уносящемъ на недосягаемую высоту... Слушая, затаивъ дыханіе, мой сынъ поздно вечеромъ, не засыпая, покоился у меня на колѣняхъ, не смѣя шелохнуться: такъ торжественно дѣйствовали на него наше волненіе, голосъ Вагнера и чарующая тишина кругомъ. Вагнеръ немало удивлялся тому, что мы безъ боязни всюду брали его съ собой, и тому, что онъ такъ легко подчиняется всевозможнымъ условіямъ.

— О, русскіе—энергичный народъ!—говаривалъ онъ.

Вся наша энергія состояла только въ томъ, что мы не боялись возвращаться ночью съ ребенкомъ по высокимъ горамъ. Johann освѣщалъ намъ фонаремъ спускъ, ведущій къ озеру; Козима, въ легкомъ свѣтломъ платьѣ, поэтически выдѣлялась на темномъ фонѣ; Вагнеръ, въ черномъ бархатномъ береттѣ и въ накидкѣ средневѣковаго покроя, махалъ платкомъ, крича намъ вслѣдъ:

— Auf baldiges, freudiges Wiedersehen! [1])

Лодка лѣниво несется по озеру, на берегу стоятъ наши ослики, и мы медленнымъ шагомъ поднимаемся на вершину, отстоящую въ полуторачасовомъ разстояніи отъ подошвы. Съ горы мы неустанно смотрѣли на нашъ Эдемъ—на виллу Трибшенъ!

Черезъ нѣсколько дней Козима отдала визитъ, пригласивъ насъ пріѣхать въ Трибшенъ познакомиться съ вновь прибывшими французами изъ Парижа. Дѣтей рѣшили покормить до прихода гостей, поэтому она желала,

[1]) До скораго, радостнаго свиданія!

чтобы мы привели сына гораздо раньше обычнаго обѣденнаго времени. Мы собрались въ условленный часъ въ дорогу. Сходимъ съ горы... вдругъ нашъ сынъ пропадаетъ. Ищемъ, ищемъ, нѣтъ нигдѣ! Бѣжимъ по всему Люцерну, всюду спрашиваемъ о немъ,—никто не видалъ его. Въ этотъ моментъ раздается пронзительный крикъ ослицы. Мы съ Сѣровымъ вскрикнули въ одинъ голосъ: «Тоша, навѣрно, у осликовъ!» Это были самые дорогіе его пріятели, и поѣздить верхомъ на осликахъ было самымъ завѣтнымъ его желаніемъ. Идя по направленію ослиныхъ возгласовъ, мы уже издали услыхали тоненькій голосокъ нашего бѣглеца. Увидавъ его, мы, понятно, обрадовались, но у насъ тотчасъ повытянулись физіономіи—Тоша былъ весь выпачканъ! Надо было возвращаться на гору, переодѣть его. Поспѣть къ назначенному часу было невозможно: это очень встревожило насъ. Когда мы пришли къ Вагнеру, дѣти уже отобѣдали, и Вагнеръ былъ явно недоволенъ нами. Вообще, день былъ неудачный во всѣхъ отношеніяхъ. Чужіе оказались двумя французами, приверженцами Вагнера, и красивой француженкой, разыгрывавшей роль восторженной поклонницы. Впрочемъ, одинъ изъ гостей, если судить по его статьямъ, оказался дѣйствительно преданнымъ Вагнеру, но его манера выражать свои восторги была намъ въ высшей степени антипатична. Волей-неволей и самъ Вагнеръ подтянулся, былъ хотя простъ, но въ этой простотѣ проскальзывала нѣкоторая натянутость, которая замѣчалась именно тогда, когда Вагнеръ, видимо, желалъ сохранить свою обычную непринужденность; иногда это ему не удавалось, особенно, когда поклоненіе красавицы парижанки и охи и ахи восторженныхъ парижанъ становились уже слишкомъ докучными.

Вагнера попросили сыграть что-нибудь на роялѣ (намъ съ Сѣровымъ это никогда въ голову не приходило); онъ сыгралъ брачное шествіе изъ «Лоэнгрина», явно, чтобъ отдѣлаться отъ навязчивыхъ просьбъ гостей. Дойдя до половины, онъ запутался въ гармоніи и, буркнувъ: «Der Teufel weiss, was hier für Harmonie folgt!» [1])—покинулъ инструментъ, ткнувъ кулакомъ въ клавиши.

Послѣ этого маленькаго приключенія Вагнеръ нашелъ, наконецъ, свой натуральный тонъ; «сахарничанье» французовъ насъ болѣе не раздражало. Прощаясь съ Вагнеромъ, Сѣровъ выразилъ желаніе повидаться съ нимъ безъ чужихъ, такъ какъ предвидѣлось еще много серьезныхъ бесѣдъ. Черезъ день пришла записка слѣдующаго содержанія:

— Приходите, мы будемъ одни, und es soll so kopfhängerig zugehen, dass sich Gott erbarme! [2])

---

[1]) Самъ чортъ не разберетъ, какая гармонія слѣдуетъ.

[2]) И такъ будетъ чудно, что самъ Господь Богъ да смилуйся надъ нами!

Мы отправились къ нему довольные, веселые. Намъ все въ этомъ домѣ становилось дорогимъ: бархатный береттъ, который Вагнеръ терялъ на каждомъ шагу, безпрестанно спрашивая всѣхъ домашнихъ о своемъ утраченномъ головномъ уборѣ (не видали ль его гдѣ-нибудь?); Русъ, скачущій съ восторженнымъ лаемъ около Тоши; торжественно благодушный Johann, увѣряющій насъ, что его «Herrschaften haben Sie gern» [1]); толстая мамка Зигфрида, и даже благоуханіе, которое распространялось по всѣмъ комнатамъ отъ какого-то дерева, вѣроятно кипариса. Вагнеръ встрѣтилъ насъ легкимъ подшучиваніемъ надъ нашимъ наружнымъ видомъ, на который мы не обращали ни малѣйшаго вниманія. Козима, вся сіяющая, сообщила намъ, какъ они встрѣтили день рожденія Рихарда. Онъ только что успѣлъ сдѣлать набросокъ знаменитой сцены Зигфрида съ серебрянымъ рожкомъ; она, украдкой, переписала solo для этого инструмента и переслала его въ Мюнхенъ молодому музыканту Рихтеру. Тотъ рано утромъ прибылъ въ Люцернъ и, ставъ подъ окно и весело наигрывая это solo на рожкѣ, разбудилъ изумленнаго маэстро, который недоумѣвалъ, во снѣ иль наяву онъ слышитъ свою собственную музыку, едва успѣвшую принять осязательную форму.

Послѣ первыхъ привѣтствій снова началось витаніе въ сагахъ, въ миѳахъ, въ сказаніяхъ, въ греческихъ философскихъ ученіяхъ и... обычный финалъ: Johann съ фонаремъ, тонкій силуэтъ высокой, стройной женщины и машущій платкомъ хозяинъ. Такъ какъ у Вагнера по воскресеньямъ бывали иногда родственники, то Сѣровъ выпросилъ себѣ для посѣщенія вечера по субботамъ. Вагнеръ, шутя, отвѣтилъ:

— Что вы со мной дѣлаете? Я пишу противъ еврейства, а вы заставляете меня праздновать шабашъ.

Въ одинъ изъ незабвенныхъ дней «шабаша» онъ сыгралъ намъ только что написанную сцену появленія Эрды изъ его трилогіи. Игралъ онъ плохо, ударяя иногда кулакомъ по клавишамъ, декламируя хриплымъ голосомъ подъ сложный аккомпанементъ рояля, съ которымъ онъ, видимо, не справлялся, но живая, нервная декламація придавала его исполненію такую силу, которую я никогда не слыхала въ театрѣ у пѣвицъ. Понятно, что авторская интерпретація, несмотря на крупные свои недостатки, осталась для насъ незабвенной и вызвала неподдѣльный восторгъ, потому что Вагнеръ геніально подчеркивалъ тѣ выступающія мѣста, которыя пропадаютъ обыкновенно отъ расплывчатаго женскаго нехарактернаго исполненія.

---

[1]) Господа къ вамъ благоволятъ.

Будучи занятъ въ то время сочиненіемъ «Зигфрида», понятно, Вагнеръ охотнѣе всего велъ бесѣду о немъ.

— Этотъ цвѣтущій, сильный юноша, выбившійся безсознательно изъ-подъ власти грознаго повелителя Вотана, плѣняетъ его, деспота, именно этимъ самостоятельнымъ протестомъ: «На кого это ты, старикъ, похожъ?»—спрашиваетъ Зигфридъ съ мальчишескимъ задоромъ. «А гдѣ же ты потерялъ свой глазъ?»—добродушно-наивно подходитъ онъ къ скитальцу-богу, и тотъ, при столкновеніи съ юношей, ясно понялъ, что передъ нимъ стоитъ одинъ изъ наслѣдниковъ, къ которому роковымъ образомъ должно перейти владычество на землѣ, такъ какъ небесные обитатели уже утратили свою силу и стали вырождаться. Вся ребяческая повадка Зигфрида глубоко трогаетъ Вотана, и онъ, хотя увѣренный, что скоро настанетъ періодъ паденія боговъ, жаждетъ встрѣтить, наконецъ, поступокъ, вытекающій изъ свободной воли, не зависящей отъ его божественнаго предопредѣленія. Ему, усталому, не жалко уступить власть нарастающему молодому поколѣнію, явившемуся передъ его божественнымъ окомъ въ образѣ сильнаго, простодушнаго, непорочнаго юноши. «Иди своей дорогой, я тебѣ не препятствую!»—говоритъ ему вслѣдъ, потрясенный до основанія, побѣжденный властитель вселенной. Въ Зигфридѣ должно воплотиться все, что есть лучшаго въ нашей германской націи: сила, простота и душевность. Я, конечно, не имѣю въ виду современную Германію, которая мнѣ представляется не иначе, какъ вѣчно страждущей хроническимъ насморкомъ,— оборвалъ Вагнеръ внезапно свою рѣчь.

Кто-то позволилъ себѣ замѣтить:

— Отчего Вотанъ такъ радуется протесту Зигфрида, а Брунгильду, свою любимую дочь, жестоко казнитъ за неповиновеніе?

Вагнеръ грозно метнулъ глазами въ сторону вопрошавшаго.

— Оттого,—отвѣтилъ онъ,—что Брунгильда сама есть не что иное какъ желаніе (Wunschkind) Вотана. Когда его собственное желаніе стало противорѣчить его волѣ, т.-е. когда онъ потерялъ власть надъ собственной волей, то онъ разразился гнѣвомъ не противъ Брунгильды, а противъ самого себя. Брунгильда—кличка, а вся суть въ его внутреннемъ разладѣ.

— Въ такомъ случаѣ, зачѣмъ Зигфридъ долженъ погибнуть?—продолжалъ собесѣдникъ.

— Затѣмъ, что дурное всегда и вездѣ преобладаетъ надъ хорошимъ. Сила Альберихa несокрушима; онъ—духъ зла; безъ колебаній, стойко, твердо преслѣдовалъ онъ темныя цѣли и передалъ эту твердость сыну своему Гагену. Одна только женщина, Брунгильда, своимъ геройскимъ поступкомъ выкупаетъ зло и, въ концѣ-концовъ, миритъ насъ съ преступными злодѣяніями и человѣческими кознями. Въ рукахъ любящей женщины сосредоточены эле-

менты, облагораживающіе наши пороки,—галантно обратился онъ къ присутствующимъ женщинамъ...

Разъ Вагнеръ экстренно послалъ звать Сѣрова на домашнюю репетицію «Рейнгольда». Изъ Мюнхена пріѣхалъ весь мужской персоналъ, и мы были свидѣтелями замѣчательной передачи авторомъ всѣхъ мельчайшихъ деталей, безъ которыхъ немыслимо удачное созданіе музыкальныхъ типовъ, почти всѣмъ извѣстныхъ и популярныхъ во всей Германіи. Утверждали, что Вагнеръ бывалъ грубъ, рѣзокъ и нетерпимъ на репетиціяхъ. Можетъ быть! Мы его не видѣли въ театрѣ, но здѣсь онъ былъ галантенъ и лишь изрѣдка нарушалъ спокойный тонъ, хотя углы рта его нервно подергивались при каждой неудачно переданной пѣвцомъ фразѣ; конечно, можно было предположить, что при обыкновенныхъ репетиціяхъ Вагнеръ его немилосердно пробралъ бы. Тутъ же онъ только бросился въ кресло послѣ его ухода и, съ совершенно разстроенной физіономіей, крикнулъ, не сдерживая болѣе своего гнѣва:

— Herrgott! Kann doch der Mensch ein so hirnloses Wesen sein! [1])

При подобныхъ психическихъ эксцессахъ у него обыкновенно отрывалось pince-nez, и онъ приходилъ въ отчаяніе; къ довершенію злополучія, береттъ снова пропадалъ. Въ подобныхъ случаяхъ, на лицѣ Козимы появлялась свѣтлая улыбка отъ какой-нибудь «счастливой мысли», вдругъ блеснувшей въ ея головѣ. Съ чисто-женскимъ тактомъ, свойственнымъ только тонкимъ, любящимъ натурамъ, она сообщаетъ ее Вагнеру, какъ будто мимоходомъ. «Счастливая мысль» заставляетъ улыбнуться разгнѣваннаго автора...

За это время погода въ Швейцаріи рѣзко измѣнилась, и хотя Сѣрову было предписано жить въ горахъ, мы, вслѣдствіе неимовѣрныхъ тумановъ и дождей, рѣшили переѣхать внизъ и поселиться противъ Трибшена, чтобъ послѣднее время еще болѣе пользоваться дорогими вечерами у Вагнера. Однажды влетѣлъ къ намъ разволновавшійся лакей отеля съ докладомъ:

— Die Herrschaften von der Villa Tribschen! [2])

Козима, одѣтая съ изяществомъ, соотвѣтствующимъ прихотливѣйшимъ требованіямъ тонкаго визитнаго костюма, поднималась по лѣстницѣ, граціозно опираясь на руку Вагнера, одѣтаго въ сѣрое пальто, висящее мѣшковато на его маленькой, худощавой фигуркѣ; большая, съ широкими полями, черная шляпа, надѣтая нѣсколько на́ бокъ «à la Votan», придавала его подвижному лицу оттѣнокъ простодушной, нѣмецкой Biederkeit [3]), что, ко-

---

[1]) Богъ мой! можетъ же человѣкъ быть такимъ безмозглымъ существомъ!

[2]) Господа съ виллы Трибшенъ.

[3]) Честности.

нечно, въ высшей степени контрастировало съ изящной, высокой, элегантной Козимой [1]).

Мы повели нашихъ гостей на балконъ; Сѣровъ былъ грустенъ, ему нездоровилось. Вагнеръ обращался съ нимъ, какъ съ меньшимъ братомъ, упрашивая его ласково, дружески, бросить Россію, покинуть свой стоицизмъ и начать жить по-европейски. Что подразумѣвалъ онъ подъ словомъ «стоицизмъ?» Жизнь, полную лишеній и непріятностей Вагнеръ не принималъ за неизбѣжное зло въ Россіи, сопровождающее почти всегда одинокое существованіе дѣятеля, не примкнувшаго ни къ какой корпораціи; онъ думалъ, что Сѣровъ принципіально выбралъ себѣ такого рода тяжкое положеніе, поэтому удивлялся неоднократно его стоицизму. Во время бесѣды внизу, подъ балкономъ, собралось общество посмотрѣть на знаменитаго композитора; тотъ обратился къ намъ съ лукавой усмѣшкой:

— Кажется, хотятъ вникнуть въ тончайшія движенія нашихъ душъ. Наружный видъ ужъ разсмотрѣнъ достаточно беззастѣнчиво.

Посидѣвъ недолго, Вагнеръ и Козима собрались домой, и мы выразили желаніе сопровождать ихъ до лодки. Дорогой Вагнеръ обратился ко мнѣ съ слѣдующими словами:

— Was so trübe? Bekümmert um des Mannes Leiden? [2])—Дѣйствительно, мнѣ было неимовѣрно тяжко въ послѣдніе дни, потому что Сѣровъ снова затянулъ унылую нотку о томъ, что не кончитъ «Вражью силу»; къ тому же болѣзнь начала принимать болѣе угрожающую форму: спазмы въ груди стали учащаться, дальнія прогулки становились болѣе затруднительными и почти невозможными. Впрочемъ, хандра являлась только моментами и не очень часто. Визитъ Вагнера совпалъ съ однимъ изъ подобныхъ злосчастныхъ дней, и потому видъ блѣднаго, болѣзненнаго лица Сѣрова встревожилъ Вагнера. Онъ старался ему выказать самую теплую, нѣжную привязанность. Рука въ руку прошли они по Люцернскому бульвару, по которому толпа иностранцевъ проходила, почтительно сторонясь передъ знаменитымъ люцернскимъ отшельникомъ. Козима дрожащими руками схватила мою руку и попросила пройти съ ней бульваръ поскорѣе, опасаясь какой-нибудь непріятной встрѣчи или выходки. Настолько опасно было ея положеніе, что она не рѣшалась показываться публично на улицѣ...

Наконецъ, наступилъ прощальный визитъ. Вагнеръ былъ особенно

---

[1]) Насчетъ простодушія лица Вагнера многіе сомнѣваются. Странно, что личности, не коротко знакомыя съ Вагнеромъ, находили его улыбки злыми и насмѣшливыми; только при болѣе близкомъ знакомствѣ впечатлѣніе мѣнялось, и я повторяю, что намъ лицо Вагнера (кромѣ моментовъ рѣзкой вспышки) казалось добродушнымъ, привѣтливымъ, и главное—безъ малѣйшей аффектаціи и напыщенности.

[2]) Отчего такъ унылы? Озабочены недомоганіемъ мужа?

мягко настроенъ; онъ разсказалъ намъ про свою болѣзнь, когда онъ умиралъ въ Венеціи. На прощанье подарилъ онъ Сѣрову весь «Перстень Нибелунговъ» со своимъ портретомъ въ беретѣ, съ надписью: «Also Tribschen!» Какъ-то особенно ласково поглядывалъ Вагнеръ на него и, расцѣловавшись съ нимъ по-братски нѣжно, грустно воскликнулъ:

— Nun sind die Freuden Tribschen's zu Ende! [1])

Мы уѣхали, чуть не рыдая. Берега намъ показались угрюмыми, озеро непривѣтливымъ. Лучшая часть нашей душевной жизни была оторвана! Мы словно осиротѣли. Съ какимъ-то скорбнымъ чувствомъ поѣхали мы на югъ, такъ какъ даже Швейцарія оказалась черезчуръ суровой для здоровья Сѣрова. Это было послѣднее его свиданіе съ Вагнеромъ.

XV.

БУДНИ.

Первое впечатлѣніе въ нашемъ отечествѣ, разомъ окунувшее насъ въ сѣренькіе будни, была статья о томъ, что Сѣровъ своими похвалами по адресу «вліятельныхъ патронессъ» дохвалился до назначенія на должность предсѣдателя комитета Русскаго Музыкальнаго Общества и до суммы въ 1,500 руб. на поѣздку за границу.

Въ обоихъ назначеніяхъ участвовалъ великій князь Константинъ Николаевичъ—слѣдовательно, клевета относительно «патронессъ» сама собой отпадала.

На своемъ новомъ посту Сѣровъ хотѣлъ сдѣлать починъ коллективнаго участія въ составленіи концертныхъ программъ, пригласивъ для этой цѣли русскихъ молодыхъ музыкантовъ. «Кучкисты» [2]) не поняли его поступка: холодно они отвергли всякое соучастіе въ дѣлѣ, которымъ управлялъ Сѣровъ. Понятно, при его нервной раздражительности, которая росла съ его болѣзнью, нельзя было ожидать особенной сдержанности въ оцѣнкѣ поступковъ антагонистовъ. Хотя ему удалось въ первый сезонъ назначить въ концертахъ произведенія серьезныя и неизвѣстныя у насъ въ Россіи, но долго держаться Сѣровъ не могъ на предсѣдательскомъ мѣстѣ, вслѣдствіе тревогъ, которыхъ онъ по болѣзни не вынесъ.

Болѣзненная раздражительность начала проявляться все замѣтнѣе,

---

[1]) Вотъ и конецъ радостямъ Трибшена!

[2]) Прозвище, данное имъ Сѣровымъ, потому что они сами всюду прославляли свою „могучую кучку“.

все настойчивѣе. Какъ его ни упрашиваешь, бывало, не посылать рѣзкаго письма (кому бы то ни было), Сѣровъ не уступалъ и завѣдомо нарывался на непріятности. Я вообще стала замѣчать, что когда онъ выругивался всласть, тогда ему становилось какъ будто бы легче на душѣ, и къ нему снова возвращалась его обычная веселость. Репутація нетерпимости стала все болѣе и болѣе о немъ распространяться. Вѣроятно, къ этому времени относится инцидентъ по поводу обѣда, устроеннаго по подпискѣ въ честь пріѣхавшаго Берліоза.

«Кучкисты» отговорили учредителей послать Сѣрову приглашеніе, такъ какъ онъ писалъ постоянно противъ Берліоза. (Сообщено мнѣ лично самимъ Стасовымъ). Это неправда. Сѣровъ уважалъ его какъ человѣка, а какъ композитора очень высоко цѣнилъ; если же относился не ко всѣмъ его произведеніямъ съ одинаковымъ энтузіазмомъ, такъ, вѣдь, подобныхъ требованій ни одному критику никогда не предъявляютъ. Сѣровъ буквально захворалъ отъ обиды; кто знаетъ артистическую щепетильность въ подобныхъ случаяхъ, пойметъ, что Сѣровъ имѣлъ основаніе жестоко оскорбиться, такъ какъ его лишили возможности выразить свое глубокое уваженіе великому артисту,—этого только и добивались его враги.

Прервемъ на мигъ нить сообщеній. Кто были его враги? Сильная вражда, конечно, поддерживалась Русскимъ Музыкальнымъ Обществомъ и консерваторіей. Она велась открыто и всѣмъ была понятна. Сѣровъ преслѣдовалъ систематически «академизмъ» консерваторіи, брезгливое отношеніе Русскаго Музыкальнаго Общества къ русскимъ композиторамъ и ко всему новому музыкальному движенію въ Европѣ. Другой враждебный лагерь, и позначительнѣе и посерьезнѣе, составился изъ молодыхъ русскихъ музыкантовъ со Стасовымъ во главѣ. Постараюсь объективно отнестись къ этому довольно странному явленію: почему Сѣровъ съ поразительной чуткостью улавливалъ малѣйшее движеніе на Западѣ, почему онъ его проглядѣлъ—какъ увѣряли «кучкисты»—въ Россіи?

Считаю долгомъ заявить, что лично мнѣ кружокъ молодыхъ русскихъ музыкантовъ дорогъ, и передъ нѣкоторыми изъ нихъ я даже благоговѣю; но это теперь, когда вполнѣ выяснились ихъ индивидуальности и стремленія; при Сѣровѣ я ихъ не знала. Тогда представителемъ кружка съ музыкальной стороны былъ Балакиревъ, со стороны общеидейной—Стасовъ. Въ 60-хъ годахъ отпечатаны были увертюры и романсы Балакирева, послѣдніе были привѣтствованы Сѣровымъ; «Садко» (не опера) Р.-Корсакова вызвала горячій отзывъ въ статьѣ Journal de S.-Pétersbourg, въ которомъ Сѣровъ тогда сотрудничалъ. «Ратклифъ», опера Кюи, была поставлена въ Маріинскомъ театрѣ по настоянію Сѣрова, что̀ не

мѣшало ему ее раскритиковать послѣ постановки и даже назвать ее «сугубой галиматьей». (Онъ не могъ отрицать нѣкоторыхъ достоинствъ, но она абсолютно противорѣчила его оперным идеаламъ). Вотъ и все, чѣмъ тогда обратилъ вниманіе на себя кружокъ. Правда, что Стасовъ уже тогда за нихъ копья ломалъ, приходилъ въ умиленіе отъ каждой пустяковины, вышедшей изъ нѣдръ его «кучки»; онъ, такъ сказать, предвосхитилъ ихъ значеніе: онъ в ѣ р и л ъ въ нихъ! И этой вѣрой былъ проникнутъ, согрѣтъ весь персоналъ изумительно спѣвшагося, сплотившагося кружка. Въ этой крѣпкой связи зрѣли крупныя силы, въ этой непоколебимой вѣрѣ сложились самобытные, мощные таланты. Параллельно стали въ Европѣ прокладывать себѣ дорогу реформаторскія начинанія Вагнера, они захватили лучшіе умы на Западѣ; все молодое, передовое, прогрессивное утопало въ его ученіи, въ его пропагандѣ, упивалось его музыкой,— словомъ, все жило, все обновилось въ области музыкальной сферы; и не въ тѣсномъ кружкѣ, а по всему свѣту сплотились вагнеріанцы въ могучій потокъ универсальныхъ идей. Сѣровъ былъ однимъ изъ первыхъ, котораго унесло могучее теченіе...

Молодые русскіе музыканты упорно игнорировали это теченіе. Кто же правъ? Кто виноватъ? Вражда колкая, ѣдкая, злая какъ со стороны Сѣрова, такъ и со стороны противнаго лагеря доказываетъ только, что время тогда было горячее, люди были сильные; вопросы, за которые боролись, глубоко затрогивали ихъ души, вѣра въ правоту своихъ убѣжденій была непоколебима.

Въ послѣдній годъ жизни Сѣрова я прятала газеты, чтобъ до него не доходили злостные намеки и ѣдкія насмѣшки... Тамъ, въ «кучкѣ», не дремали, всякій его промахъ былъ поднимаемъ насмѣхъ и ловился не безъ тайнаго удовольствія. Справедливость требуетъ констатировать такое же злорадство со стороны Сѣрова, если «тамъ» промахнутся. Въ ту пору погрѣшностей проявлялось не мало съ обѣихъ сторонъ. Сѣровъ болѣе накидывался на пробѣлы въ области музыкальныхъ и литературныхъ знаній, въ чемъ онъ былъ непогрѣшимъ. «Тамъ» же ловили его часто ничѣмъ необъяснимое колебаніе въ увлеченіяхъ, касавшихся искусства. Такимъ образомъ онъ промахнулся съ «Фаустомъ» Гуно, придя въ ярость отъ перваго спектакля за профанацію гетевскаго «Фауста». Безпощадно выругалъ онъ эту оперу, а черезъ нѣсколько времени она ему понравилась, и онъ написалъ о ней статью въ довольно снисходительномъ тонѣ. Это сильно подорвало вѣру въ стойкость его убѣжденій. Окончательно сшибло его съ высокой позиціи увлеченіе Аделиной Патти! (Боюсь утверждать, но предполагаю, что она имѣла нѣкоторое вліяніе на перемѣну отношенія Сѣрова къ «Фаусту»). Когда онъ пропадалъ отъ уныло-празднаго

состоянія въ ожиданіи 4-го дѣйствія, я отчасти рада была тому, что Патти расшевелила его нервы и стала предметомъ усиленнаго ухаживанья со стороны Сѣрова. Понятно, ухаживанье это практиковалось въ самой курьезной формѣ, и я сама была свидѣтельницей его восторговъ, когда онъ возвращался отъ нея. Онъ надъ собой смѣялся вмѣстѣ со мной, но не могъ отдѣлаться отъ обаянія всей ея особы. Ея записочки его радовали, онъ, не распечатавъ ихъ, бѣжалъ ко мнѣ и читалъ ихъ громко; ея духи, ея туалетъ, ея наружность—все его одурманивало! Если поклоненіе Патти было бы извѣстно только въ кругу лицъ, близкихъ къ нему, то бѣда была бы невелика (мы знали, какъ отнестись къ этой блажи скучающаго автора), но Сѣровъ имѣлъ неосторожность въ прессѣ прославлять ее не въ мѣру, совершенно вразрѣзъ съ тогдашней тенденціей рьяно бороться съ итальяноманствомъ, а главное—какъ его временное увлеченіе было связать съ культомъ Вагнера? Сѣровъ не на шутку занялся этой знаменитой «дивой», намѣренъ былъ писать для нея оперу на романъ George-Sand «Consuello»; пока онъ довольствовался посвященіемъ ей «Ave Maria»—сочиненія, написаннаго имъ быстро и небрежно. Къ счастью, увлеченіе это скоро улеглось: его всецѣло поглотила постановка «Лоэнгрина», поставленнаго, по желанію Вагнера, подъ руководствомъ Сѣрова [1]); опера шла неудовлетворительно и, сколько мнѣ помнится, особеннымъ успѣхомъ не могла похвалиться. Вагнера не поняли.

Тѣмъ временемъ четверги наши стали усиленно посѣщаться болѣе или менѣе выдающимися личностями. Между прочимъ, познакомился съ нами А. Н. Жоховъ, очень способный человѣкъ, пріобрѣвшій популярность въ интеллигентныхъ кружкахъ Петербурга. Его тронула безвыходность положенія Сѣрова въ отношеніи новой оперы, которая на нашихъ четвергахъ стала занимать роль излюбленнаго, высоко цѣнимаго произведенія. Жоховъ обѣщалъ Сѣрову доставить либреттиста и сдержалъ свое слово. Самъ ли онъ написалъ, или кто-либо другой сотрудничалъ съ нимъ вмѣстѣ,—фактъ тотъ, что Жоховъ снабдилъ «Вражью силу» желаннымъ 4 дѣйствіемъ. Сѣровъ воскресъ. Работа кипѣла, а домъ нашъ сталъ обращаться, положительно, въ тотъ знаменитый звѣринецъ, который остался въ памяти у всѣхъ нашихъ добрыхъ знакомыхъ.

---

[1]) Въ Маріинскомъ театрѣ.

XVI.

LA GRANDE MÉNAGERIE DE LA 15 LIGNE [1]).

— Александръ Николаевичъ, кто это у васъ сидитъ у печки, молодой человѣкъ, закутанный весь въ шаляхъ?

— Это... право, не знаю, спросите у моей жены!

Я подхожу.

— Вы желаете познакомиться? Это Миклуха-Маклай.

Мы какъ разъ подошли къ молодому человѣку, медику, въ то время, когда онъ, вздрагивая отъ холода, нервно потягиваясь и болѣзненно улыбаясь, разсказывалъ о своемъ первомъ путешествіи къ папуасамъ, какъ ему за первую его практику заплатили двумя обезьянками.

— Чѣмъ сегодня угоститъ насъ Александръ Николаевичъ?—мимоходомъ спрашиваетъ казачій атаманъ въ полномъ облаченіи [2]).

— Сегодня Александръ Николаевичъ будетъ играть 4-е дѣйствіе.

— А!! какъ это интересно!...

— Дарья Михайловна!—громко привѣтствуетъ Сѣровъ пѣвицу [3]).—А ну-ка вы намъ изобразите сегодня Спиридоновну!

Въ одномъ изъ отдаленныхъ угловъ залы раздается залпъ хохота. Обществу конфузливо сообщаетъ молодой профессоръ, какъ ему сказано было, что онъ можетъ явиться на вечеръ къ Сѣровымъ, не будучи съ ними даже знакомъ. При разспросѣ объ ихъ адресѣ было ему только сообщено: «На 15-ой линіи, въ угловомъ домѣ, на Большомъ проспектѣ, увидите народъ въ окнахъ, услышите музыкальные звуки, туда и войдите, не говоря ни слова». Онъ такъ и сдѣлалъ. Оказалось, что, идя за гостями и прислушиваясь къ звукамъ, очутился этажомъ выше и выслушалъ цѣлый квартетъ Давыдова, пока, наконецъ, догадался спросить хозяина квартиры, чтобъ ему представиться...

— Вотъ я,—быстро приблизился Сѣровъ,—будемте знакомы.

Неподдѣльную веселость вызвало это сообщеніе въ нашихъ стѣнахъ.

— Барыня,—зоветъ меня прислуга въ переднюю,—тамъ цѣлая куча гостей спрашиваетъ Екатерину Александровну.

Выхожу... Нѣсколько молодыхъ смущенныхъ лицъ просятъ позволенія прослушать «Вражью силу».

---

[1]) Знаменитый звѣринецъ 15 линіи—наша послѣдняя квартира.

[2]) Отецъ Сафонова, директора Московской консерваторіи.

[3]) Леонова.

— Сдѣлайте одолженіе!

— Екатерина Александровна! Ваши гости пришли. Встрѣчайте!

Раздается рѣзкій звонокъ. Входитъ господинъ весьма интересной наружности.

— Это къ тебѣ?—шопотомъ спрашиваетъ Сѣровъ.

— Нѣтъ, вѣрно, къ тебѣ.

Оказывается, что это не ко мнѣ и не къ нему, а къ какому-то господину N., сидящему на диванѣ. Тотъ, смѣясь, идетъ къ нему навстрѣчу и проситъ его быть какъ дома.

— Куда же вы спѣшите?—останавливаетъ Сѣровъ юношу съ талантливой физіономіей, скромной наружности, одѣтаго въ простую рабочую блузу.

— Я не могу болѣе оставаться, я сейчасъ ѣду къ Гамбеттѣ.

— Что?—изумляется Сѣровъ.

— Да, я ему послалъ свой проектъ о воздухоплавательномъ снарядѣ, онъ желаетъ меня лично видѣть,—скромно добавляетъ онъ.

— Ну, нечего дѣлать! А гдѣ же вашъ багажъ?

— Да у меня узелокъ въ передней лежитъ.

— Такъ въ добрый часъ! Желаю успѣха!—Сѣровъ сердечно прощается съ юношей.

Впослѣдствіи этотъ юноша сталъ извѣстенъ своими техническими открытіями; въ Ліонѣ же онъ получилъ званіе почетнаго члена воздухоплавательнаго общества [1]).

Въ гостиной идутъ дебаты о народной поэзіи милаго старика Водовозова съ своими бывшими воспитанницами; на нихъ сурово взираетъ, скрестя мрачно руки, молодой врачъ, агитирующій усиленно за устройство интеллигентной колоніи съ гигіенической и этической цѣлью [2]). Молча фиксируетъ его пронизывающимъ насквозь геніальнымъ окомъ только что выступившій въ свѣтъ молодой скульпторъ Антокольскій. Художники сгруппировались въ кабинетѣ, и первое мечтаніе о передвижной выставкѣ высказывалось съ энтузіазмомъ высокочтимымъ Н. Н. Ге въ кругу еще очень юныхъ талантовъ.

— И вашихъ чудныхъ бурлаковъ увидитъ провинція! вотъ что-съ!—заканчиваетъ онъ свою пылкую рѣчь, обращаясь къ автору «Бурлаковъ».

Разъ, помню, скромно, въ углу, сидѣлъ Достоевскій и внимательно окидывалъ своими вдумчивыми глазами всю занятную картину, состоящую изъ молодыхъ, сѣдыхъ, пылкихъ, солидныхъ головъ. Совершенно въ тѣни,

---

[1]) Извѣстный Ладыгинъ.

[2]) Коганъ, докторъ.

иногда прорывался заманчивый шопотъ и смѣхъ чисто школьнаго характера: это Жоховъ унималъ «гражданскія скорби» юныхъ гражданочекъ, какъ онъ увѣрялъ, разсказывая анекдоты изъ своей интересной служебной жизни. Надъ всѣмъ же царила зажигательная, остроумная рѣчь Сѣрова объ искусствѣ; его голосъ спаивалъ мягкимъ цементомъ разношерстную компанію и всѣхъ настраивалъ къ воспріятію художественныхъ впечатлѣній. Но вотъ Сѣровъ садится за рояль.

— Я буду играть новое, чего вы еще не слыхали: четвертое дѣйствіе!

Общій протестъ.

— Все! сначала! играйте все!—раздаются крики.

Сѣровъ охотно уступаетъ. Серьезно, сосредоточенно поглощены слушатели драмой, чутко вслушиваются и нетерпѣливо выжидаютъ конца антрактовъ между дѣйствіями, необходимыхъ для того, чтобы дать автору время перевести духъ. Глубоко потрясены они оперой и искуснымъ исполненіемъ Сѣрова! (Отъ частаго повторенія этой оперы Сѣровъ довелъ его до виртуознаго совершенства). Четвертое дѣйствіе ожидалось завсегдатаями съ жгучимъ интересомъ. Не успѣли раздаться масленичные звуки, какъ Сѣровъ вскочилъ съ своего стула и представилъ пляшущаго мужичонку передъ кабакомъ, по всей формѣ, со всѣми выкрутасами и увертками городского посѣтителя питейнаго заведенія. Разомъ общество прониклось русскимъ масленичнымъ разгуломъ. Нѣсколькими широкими мазками музыкально обрисована была одна изъ самыхъ характерныхъ русскихъ гулянокъ. Описать фуроръ присутствующихъ невозможно: всѣ повскакали съ своихъ мѣстъ, голоса художниковъ переплелись съ восторженными возгласами казачьяго атамана; юныя гражданочки съ сверкающими очами благодарили еще не остывшаго отъ волненія автора; все общество восторженно двигалось, шумѣло, выражало свой энтузіазмъ, какъ кто умѣлъ. Всякій по-своему понималъ и воспринималъ слышанное, но всѣ въ одинъ голосъ должны были себѣ сказать, что громадная сила выражалась въ этихъ простыхъ, безхитростныхъ звукахъ, сила русская—грубая, неотесанная!

Многочисленные слушатели вдругъ почувствовали себя ближе другъ къ другу, и чуждые слои общества забывали о рамкахъ, ихъ раздѣлявшихъ. Сѣровъ былъ душою этого незнакомаго, неспѣвшагося люда, и силою своихъ талантовъ онъ ихъ сблизилъ, заставилъ слиться въ общемъ восторгѣ отъ родныхъ звуковъ и въ сознаніи, что музыка идетъ рука объ руку съ интересами жизни и не есть лишь предметъ наслажденія исключительныхъ, эстетически высокоразвитыхъ любимцевъ счастливой судьбы.

Когда садились за скромный ужинъ, всѣмъ нашимъ случайнымъ гостямъ казалось, что давнее знакомство ихъ связывало съ нами, и домъ Сѣрова становился для нихъ живымъ центромъ обмѣна мыслей и чувствъ, кото-

рыя въ то время пробуждались не въ тиши, а требовали для своего роста открытой арены и общительной среды. Хозяева не стѣсняли гостей, всѣ чувствовали себя, какъ дома; иногда Сѣровъ себѣ позволялъ нѣкоторыя шуточки насчетъ безпорядка по части «диванов для друзей», которые разваливались отъ долголѣтней ихъ службы. Онъ серьезно просилъ гостей не садиться на подобную мебель, увѣряя ихъ, что это привилегія только друзей дома.

Прощаясь, случайные посѣтители просили о дозволеніи пользоваться драгоцѣннымъ знакомствомъ, и у насъ на вечерахъ сговаривались вмѣстѣ посѣщать ателье художниковъ, чтобъ образовать свое эстетическое чувство; многимъ первый толчокъ былъ данъ именно въ нашемъ знаменитомъ звѣринцѣ.

По уходѣ большинства одинъ вечеръ закончился такой сценой: таинственно шушукаясь, нѣсколько встревоженныхъ лицъ всовываютъ мнѣ въ руку ассигнацію съ бѣглымъ поясненіемъ, что на диванѣ сидитъ, задумавшись, молодой человѣкъ, который уже нѣсколько дней скрывается... (тутъ снова таинственный шопотъ): отдайте ему... «на дорогу», прибавляютъ скороговоркой. Я сообщила объ этомъ Сѣрову. Онъ дружески, привѣтливо прощается съ оторопѣвшимъ гостемъ, который горячо жметъ ему руку и шепчетъ благодарность за послѣднее удовольствіе...

XVII.

О, БРЕДЪ! О, ЮНЫЯ ГРЕЗЫ!

Снова водворился значительный перерывъ въ работѣ: Жоховъ не успѣлъ докончить во-время послѣдняго дѣйствія. Сѣровъ снова занылъ, захандрилъ:

— Связала меня эта опера желѣзными оковами, никогда я съ нею не развяжусь! Всегда слѣдуетъ начинать съ конца, какъ я это сдѣлалъ съ «Юдиѳью»!—ворчалъ онъ сердито.

Мелкія статьи ему надоѣли, болѣе крупныхъ помѣщать въ журналѣ, въ которомъ онъ сотрудничалъ, не имѣло смысла, потому что онъ плохо расходился, а музыкальныя статьи еще менѣе обращали на себя вниманіе въ этомъ органѣ. Сѣровъ сталъ сотрудничать во французскомъ J. S.-Pétersbourg. Четверги продолжались съ еще большимъ наплывомъ народа, но они утратили свою прелесть: Сѣровъ явно ослабѣлъ и не могъ исполнить не только 4-хъ дѣйствій подрядъ, но даже половину акта не доводилъ до конца. «Вражья сила» стала интересовать петербуржцевъ... Чѣмъ ближе

подходила опера къ концу, тѣмъ болѣе благопріятные слухи распространялись о ней въ обществѣ. Дирекція буквально изъ-подъ пера хватала листы партитуры, была готова ставить оперу, какъ только Сѣровъ ее сдастъ окончательно. Наконецъ, либретто пятаго дѣйствія было готово, Сѣровъ скоро долженъ былъ выйти изъ заколдованнаго круга, созданнаго, по его увѣренію, «Вражьей силой». Еще одно небольшое усиліе, и мы могли себя чувствовать свободными, и «тогда съ Россіей я покончу», увѣрялъ Сѣровъ. Къ этому времени онъ окончилъ вокально-инструментальное сочиненіе «Stabat Mater». (Онъ изобразилъ трехъ католичекъ, молящихся на образъ Божіей Матери). Это произведеніе сблизило насъ съ одной крупной личностью, о которой хочу здѣсь упомянуть. Это была г-жа Віардо, дочь знаменитой пѣвицы. Разъ Сѣровъ, вернувшись изъ дворца, гдѣ происходила спѣвка «Stabat Mater», началъ мнѣ расхваливать ее, какъ рѣдко образованную музыкантшу, тонкую артистку и весьма интересную особу. Его похвала меня ужасно раззадорила; я рѣшилась во что бы то ни стало познакомиться съ ней. Это было не такъ легко: она поддерживала довольно близкое общеніе съ личностями, принадлежащими къ враждебному намъ лагерю. Публикація о томъ, что г-жа Віардо принимаетъ учениць на домъ къ себѣ для изученія пѣнія, вывела меня изъ затруднительнаго положенія. Отправляюсь къ ней и записываюсь въ ученицы. Понятно, эта комедія продолжалась не долго: мы понравились другъ другу, и въ одинъ прекрасный день я излила передъ ней все свое горе относительно вражды, подтачивающей силы Сѣрова и затмевающей его добрую славу. Узнавъ Сѣрова обстоятельнѣе черезъ общеніе со мной, она даже чувствовала себя нѣсколько виновной передъ нимъ, потому что долго смотрѣла на него сквозь призму кружка молодой музыкальной школы, которая, вѣроятно, пропускала одни некрасивые цвѣта. Мелко, грубо его охарактеризовали ей; она, иностранка, не въ состояніи была провѣрить правильность ихъ мнѣнія.

Разъ, глядя на нее, я невольно воскликнула:

— Какая вы были бы восхитительная Рогнѣда!

— Montrez moi donc cette machine de Rognèda! [1])—отвѣтила она мнѣ.

Я немедленно доставила ей клавиръ, и чѣмъ болѣе она вдумывалась въ него, тѣмъ болѣе она увлекалась родью.

— Я пойду къ Сѣрову и вымолю у него прощеніе за мое скверное къ нему отношеніе!—встрѣтила она меня однажды въ благородномъ негодованіи на себя и другихъ, сбившихъ ее съ толку

Я передала Сѣрову ея увлеченіе «Рогнѣдой», умалчивая, конечно, объ ея прежнемъ предубѣжденіи противъ него, и объявила ему, что она желаетъ

[1]) Покажите мнѣ, наконецъ, это страшилище—Рогнѣду!

лично выразить ему свое увлеченіе. Ничего не могло быть милѣе, какъ первый ея приходъ къ намъ: съ парижской граціозностью и элегантностью, полушутя, опустилась она передъ Сѣровымъ на одно колѣно и сказала:

— Pardon, maestro! je ne savais pas, que vous avez écrit une aussi belle oeuvre, que votre Rognèda! mais je vais reparer ma faute. J'ai l'intention de devenir son interprête sur la scène russe, si vous n'avez rien á contredire! [1]) (Она дѣйствительно прелестно исполнила Рогнѣду на Маріинскомъ театрѣ, но уже по смерти Сѣрова).

Сѣровъ оторопѣлъ, благодарилъ, кланялся, и, наконецъ, успокоившись, оба повели весьма пространную бесѣду о музыкѣ. Коснулись и роковыхъ вопросовъ, составлявшихъ злобу дня нашей жизни, но обходили ихъ осторожно, а по-французски все звучало какъ-то мягче...

— Chère camarade,—сказала мнѣ на прощанье г-жа Віардо,—вашъ Сѣровъ—европейскій артистъ, стоящій нѣсколькими головами выше всѣхъ, встрѣченныхъ мною въ Россіи. Я о подобныхъ серьезныхъ взглядахъ и стремленіяхъ еще не слыхивала здѣсь, а знанія!.. Вѣдь, это изумительно, какъ они помѣщаются въ одной головѣ! Décidement, sa place est en Europe! [2])

Да, положительно, надо переселиться въ Европу. Мы въ этомъ убѣждались все болѣе и болѣе. А что же я буду дѣлать въ Европѣ?—спросила я себя и всполошилась: мрачное раздумье начало отравлять мой мозгъ. «Вражья сила» пойдетъ на сценѣ... потомъ... быть можетъ, и тамъ... въ народѣ можно будетъ давать... Это т а м ъ было такъ туманно, такъ неясно... но оно приковывало къ Россіи.

Я впала въ хандру. Сѣровъ занялся своимъ пятымъ дѣйствіемъ, не замѣчая моего сильно подавленнаго психическаго состоянія. Ему было все равно, что̀ творилось кругомъ, лишь бы его не трогали. Въ послѣдній годъ его жизни обнаружилась одна курьезная черта его характера: ему все не хватало комнатъ. Изъ пяти онъ занималъ три лучшія, и все-таки, заглядывая въ мою или дѣтскую, онъ иногда говаривалъ:

— А въ этой комнатѣ, мнѣ кажется, я бы лучше могъ заниматься!

Въ одной у него стоялъ рояль, гдѣ онъ игралъ, въ другой онъ работалъ и спалъ, въ третьей онъ писалъ. У него открылась манія «многокомнатности». Еще одна особенность появилась у Сѣрова. Когда у него не было средствъ, онъ сидѣлъ смирно и жилъ весьма спокойно; какъ только у него заводились деньги, онъ впадалъ въ тревожное состояніе. Вдругъ на

---

[1]) Простите, маэстро! я не знала, что вы написали такую чудную вещь, какъ ваша „Рогнѣда“! но я хочу исправить мою ошибку. Я намѣрена сдѣлаться ея истолковательницей на русской сценѣ, если вы ничего не имѣете противъ этого.

[2]) Положительно, его мѣсто въ Европѣ.

него нападала болѣзнь «расточительности», и деньги истрачивались разомъ. Когда я была въ состояніи шутить, я смѣхомъ доводила его самого до шутливаго состоянія, и хозяйственные расчеты сводились въ полномъ согласіи; но въ данный моментъ, когда я вышиблена была изъ сѣдла своей хандрой, меня легко было раздразнить, и я, выведенная изъ терпѣнія однимъ неловкимъ замѣчаніемъ, ушла къ г-жѣ Віардо и не хотѣла встрѣчаться съ нимъ. Больше трехъ дней я, однако, не выдержала и отправилась провѣдать семью. Не могу я вспомнить о моемъ приходѣ иначе, какъ съ глубокимъ чувствомъ умиленія. Услыхавъ мой голосъ, онъ бросился стремглавъ навстрѣчу и радостно мнѣ сообщилъ, взявъ за обѣ руки:

— Послушай, какой я антрактъ написалъ къ пятому дѣйствію!

Тотчасъ же сѣлъ и сыгралъ мнѣ музыку къ «волчьему буераку». Потрясенная до глубины души, я сидѣла неподвижно. Это было послѣднее сочиненіе Сѣрова. Тамъ слышится приближеніе мрачной катастрофы въ обстановкѣ, насыщенной зловѣщей атмосферой преступныхъ замысловъ...

— Хорошо? Тебѣ нравится?—спросилъ пытливо Сѣровъ.

Я молчала.

— Не хорошо? Скажи откровенно?—добивался онъ отвѣта.

— Хорошо-то оно хорошо!—еле процѣдила я сквозь зубы,—но слушать тяжко, какъ-то страшно!

Голосъ мой принялъ истерическій оттѣнокъ.

Сѣровъ посмотрѣлъ подозрительно на мое измученное лицо.

— Что съ тобой?—произнесъ онъ участливо.—Ты на меня сердишься?

— Нѣтъ, но я несчастна! Ахъ, я такъ несчастна! Ты меня не презираешь? Скажи! Вѣдь, презираешь?! Я ни на что не годное существо! Я больше такъ жить не могу!

Сѣровъ къ подобнымъ душевнымъ изліяніямъ относился въ высшей степени осторожно. Предугадать страданія или вникнуть въ нихъ, пока они еще не оформились, не всплыли наружу, онъ не умѣлъ, но сильное, цѣльное проявленіе внутреннихъ терзаній онъ понималъ, глубоко и тонко реагировалъ на нихъ. Въ данномъ случаѣ Сѣровъ проникся моими страданіями и оказалъ мнѣ существенную помощь, вполнѣ характеризующую его благородную душу. Я должна прервать нить моихъ сообщеній, забѣжавъ нѣсколько впередъ.

Въ концѣ 60-хъ годовъ появился въ одномъ петербургскомъ кружкѣ никому не извѣстный молодой врачъ. Онъ выдѣлялся изъ общаго типа молодежи необычной сдержанностью и мрачной молчаливостью. О немъ шли таинственные слухи, что онъ желаетъ сгруппировать людей, недовольныхъ условіями реальной жизни, создать новыя, вдали отъ суетнаго міра,—словомъ, желаетъ создать общину, въ которую обязательно должны

были входить всевозможные спеціалисты, въ томъ числѣ художники, музыканты и поэты. Молодой врачъ усердно посѣщалъ нашъ домъ. При первомъ удобномъ случаѣ я завязала съ нимъ разговоръ на тему его идеи.

— Какимъ образомъ рѣшаетесь вы въ идеальную общину допустить артистовъ? Они вамъ все дѣло испортятъ,—сказала я смѣясь.

— И артисты — люди! — изрекъ онъ, какъ всегда, мрачно, глядя исподлобья.

— Ну, такъ что же?—продолжала я смѣяться.

— А то, что и они страдаютъ, и они ломаютъ свою жизнь, какъ всѣ другіе, и они поставлены въ ненормальныя условія, которыя мѣшаютъ имъ развить свои природныя способности.

Онъ глядѣлъ на меня въ упоръ.

— Чѣмъ же... ненормальны условія... напримѣръ, у насъ съ Сѣровымъ?

— Тѣмъ, что Сѣровъ задавилъ своей музыкальной силой вашъ неокрѣпшій талантъ.

— Откуда вы это знаете? Почему вы это предполагаете? — съ замѣшательствомъ произнесла я.

— Откуда я знаю? Я вижу!—сказалъ онъ спокойно.—Почему вы страдаете? Почему у васъ видъ неудовлетвореннаго, хандрящаго человѣка?

— Вы психологъ?—спросила я подозрительно.

— Нѣтъ, я врачъ!—сухо перебилъ онъ меня.

Вотъ разговоръ, который вызвалъ меня на полное откровенное сознаніе ему, какъ врачу и чутко понимающему мою душу человѣку, о несчастномъ моемъ положеніи какъ артиста. Мои слова были поняты молодымъ человѣкомъ, и полное сочувствіе съ его стороны побудило меня платить ему той же монетой: я обстоятельно вникла въ сущность его идеи, служенію которой я со временемъ отдалась горячо и со страстнымъ увлеченіемъ. Самоусовершенствованіе въ условіяхъ, диктуемыхъ новѣйшей наукой, современнымъ искусствомъ и согрѣтое высшей любовью ко всякому, признавшему себя единомышленникомъ,—вотъ была суть его идеи. Нашлись послѣдователи, и весьма одаренныя личности. Что они въ описываемое мною время пылали чистѣйшимъ огнемъ высокаго энтузіазма,—это несомнѣнно. Моя комната вдругъ стала очагомъ, центромъ этой фантастической общины и разсадникомъ свѣтлыхъ мечтаній, святыхъ упованій. Девятая симфонія Бетховена въ эти мгновенія созиданія будущаго общежитія казалась не только произведеніемъ, написаннымъ для оркестра, но живымъ словомъ, звучащимъ въ нашихъ душахъ еще пышнѣе, еще могущественнѣе!! «O Brüder, seid umschlungen, ihr Millionen» [1])—этотъ

[1]) О братья, вся вселенная, будьте заключены въ мои объятья!

призывъ мы понимали лучшими, богатѣйшими созвучіями нашихъ молодыхъ сердецъ... Сѣровъ смотрѣлъ на насъ какъ на безумцевъ, но въ этомъ безуміи прорывалось столько этической красоты, столько томленія по лучшей жизни, столько здоровой, идеальной молодости... Сѣровъ не могъ относиться холодно къ нашему безумію и, слегка иронизируя, крѣпко задумывался надъ этими лучезарными мечтаніями. Нельзя было быть холоднымъ свидѣтелемъ сценъ, когда люди, даже съ положеніемъ въ свѣтѣ, снимали съ себя кольца, часы, золотыя украшенія въ жертву на осуществленіе этой обаятельной идеи. Зато постороннее общество ничего не понимало въ этомъ идеальномъ бредѣ 60-хъ годовъ; удовлетворялось тѣмъ, что попросту начало сплетничать, сопоставляя мое имя съ докторскимъ въ весьма неблаговидной формѣ. Вѣроятно, сплетня дошла до слуха Сѣрова, потому что послѣ его смерти докторъ, уже женатый, явился ко мнѣ съ слѣдующимъ сообщеніемъ:

— Разъ я получилъ приглашеніе отъ Сѣрова прійти съ нимъ побесѣдовать объ одномъ важномъ дѣлѣ. Я не замедлилъ явиться.

— Вамъ извѣстна сплетня, распространяющаяся о васъ и моей женѣ?— офиціально спросилъ меня Сѣровъ.

— Извѣстна.

— Я позвалъ васъ сюда, чтобъ вамъ сообщить, что она свободна: я правъ на нее никакихъ не имѣю!

— Я женихъ друга вашего дома, Нат. Ник. Д.

— Да?—весело переспросилъ Сѣровъ.

— Я, въ свою очередь, позволяю себѣ также предложить вамъ вопросъ.

— Спрашивайте!

— Вамъ извѣстны чувства, которыя питаетъ ко мнѣ ваша жена?

— Нѣтъ, а что?

— Что побудило васъ обратиться ко мнѣ прежде, чѣмъ къ ней?

— Жена моя находится въ послѣднее время въ такомъ мрачномъ настроеніи, что я желалъ съ вами посовѣтоваться.

— Смѣю я дать вамъ совѣтъ?

— Сдѣлайте милость!

— Отдѣлите вы ее музыкально отъ себя, дайте ей возможность культивировать свои способности, которыя вы признаете за ней, и, вы увидите, хандру какъ рукой сниметъ.

— Знаешь, что я надумалъ,—сказалъ мнѣ однажды весело Сѣровъ:— найми себѣ нѣчто въ родѣ ателье, какъ это дѣлаютъ художники; тамъ ты можешь музицировать сколько душѣ твоей будетъ угодно.

— Ателье?—повторила я, изумляясь.

— Да, у насъ хватитъ средствъ на твое отдѣльное помѣщеніе, ты, вѣдь, роскоши не требуешь, найди себѣ поблизости комнату.

Меня изумило его предложеніе, потому что хотя онъ былъ свободомыслящимъ человѣкомъ во всѣхъ отношеніяхъ, но онъ давно думать забылъ о моемъ самостоятельномъ музицированіи. Я недовѣрчиво переспросила у него, серьезно ли онъ говоритъ.

— Да, я уже себѣ рояль выбралъ изъ магазина, ты же свой возьми въ мастерскую.

Съ этихъ поръ началась для меня иная жизнь въ дѣятельности, присущей моему призванію. Я утопала въ работѣ, въ родномъ мнѣ трудѣ, послѣ почти 8-милѣтняго «вспахиванія мозговъ». Вотъ когда установилась между нами тѣсная связь! Чтобъ я сразу окунулась въ музыкальное дѣло, онъ мнѣ предложилъ разучивать съ пѣвцами «Stabat Mater» къ концерту. Оперная труппа, которая его очень любила, готовила ему сюрпризъ, разучивая со мной «Вражью силу» секретно отъ него. Моя мастерская помогала намъ сохранить нашу тайну. Сѣровъ же въ это время планировалъ 5-е дѣйствіе и объявилъ «Вражью силу» готовой оперой, зная, что ему стоитъ только приняться за нее. Съ г-жею Віардо я проходила роль Рогнѣды.

Жизнь наша сложилась такъ счастливо, что и онъ и я забыли о его болѣзни. Въ Вѣнѣ назначено было празднество по поводу юбилея Бетховена, и Сѣровъ отправленъ былъ представителемъ отъ Петерб. Р. М. О. Это было зимой, въ январѣ мѣсяцѣ. Сѣровъ пробылъ за границей всего только три недѣли, но успѣлъ ужасно измѣниться за этотъ короткій срокъ: онъ похудѣлъ, поблѣднѣлъ, и глаза какъ будто потускнѣли. Все-таки онъ не хотѣлъ себя признавать больнымъ, увѣряя, что скоро поправится, что кончитъ оперу и переселится за границу. Былъ призванъ врачъ; тотъ отнесся очень сочувственно къ намѣренію бросить Россію. Одинъ случай напугалъ Сѣрова: онъ поѣхалъ за пенсіей; тамъ почувствовалъ себя очень плохо, его должны были привезти домой. Съ тѣхъ поръ онъ избѣгалъ выходить изъ дома, хотя продолжалъ не вѣрить въ серьезность своего недуга. Къ несчастью, я его въ противномъ не убѣждала, не потому, что я скрывала опасность отъ него, а потому, что сама о ней не подозрѣвала. Врачи насъ успокаивали и все продолжали отсылать за границу. Черезъ мѣсяцъ было окончательно рѣшено ѣхать; доктора увѣряли, что болѣзнь поддастся послѣ общей поправки всего организма, который оказался нѣсколько расшатаннымъ. Сочинять запретили Сѣрову, противъ чего онъ ужасно возставалъ и продолжалъ писать наброски къ 5-му дѣйствію, но не прикасаясь къ роялю. Сынъ мой продолжалъ усердно его посѣщать по вечерамъ, баталіи у нихъ прекратились. При мнѣ Сѣровъ никогда не говорилъ о смерти, но сынъ мнѣ передалъ, ложась спать и болтая зря всякую всячину:

— А папа меня спросилъ, если бъ онъ умеръ, то въ какую комнату я хотѣлъ бы переѣхать съ моими игрушками.

Тогда на эту дѣтскую болтовню я не обратила вниманія, но потомъ, припоминая ее, имѣю основаніе предположить, что Сѣровъ иногда подумывалъ о близкой кончинѣ. Меня онъ встрѣчалъ всегда бодро и весело; бесѣды наши нимало не вертѣлись около болѣзненныхъ мотивовъ; наоборотъ, лишенный внѣшней дѣятельности, онъ съ радостью внималъ моимъ сообщеніямъ; я, не чуя ничего зловѣщаго, закидывала его цѣлымъ ворохомъ музыкальныхъ вопросовъ. Въ городѣ ходили слухи о его тяжкой болѣзни, но... городъ зналъ больше, чѣмъ мы сами! Быть можетъ, было отчасти хорошо, что мы совершенно естественно, не подозрѣвая ничего зловѣщаго, продолжали свою будничную жизнь. Гости захаживали къ намъ, но вечера мы проводили одни, и разговоры наши принимали оттѣнокъ все больше возрастающей интимности.

— Скажи, что же, и тетя Таля будетъ работать своими аристократическими ручками?

— Да, а что?—прибавила я, видя, что онъ покачиваетъ жалостливо головой.

— И «реформаторъ» будетъ землю копать?—улыбаясь, спросилъ Сѣровъ, мимоходомъ все-таки задѣвъ доктора.

— Будетъ!—отвѣтила я, смѣясь.

— Мнѣ жаль тетю Талю!—продолжалъ онъ, опять впадая въ прежнюю интонацію.

— Чего ее жалѣть? Она сама желаетъ жить такою жизнью.

— Жаль мнѣ и этихъ ручекъ и эту всю талантливую, прелестную натуру [1]). Интересно было бы собрать исторію «грезъ и мечтаній» въ разныя эпохи. О чемъ мы мечтали въ нашей юности? Улетѣть... далеко отъ реальнаго міра... Теперь мечтаютъ спуститься до грубыхъ работъ. Потомъ опять появятся мечтанія, уносящія за облака, и такъ безъ конца!—говорилъ онъ какъ бы про себя.

— Я не согласна, чтобъ теперь хотѣли только «опуститься». Въ далекомъ будущемъ, тамъ... гдѣ-то... подъ синимъ чуднымъ небомъ... мы будемъ окружены прекрасными, благородными, образованными и даже учеными людьми, будемъ углубляться въ природу, имѣя съ ней постоянное общеніе, намъ откроются, быть можетъ, великія истины, еще невѣдомыя ученому міру, не знающему этой природы и не умѣющему наблюдать надъ нею сообща.

---

[1]) Мечта о колоніи осуществилась, хотя и гораздо позднѣе. Она и теперь еще существуетъ. Талечка—ея основательница.

— Гдѣ же это «тамъ», подъ синимъ чуднымъ небомъ?

— Да хоть на Кавказѣ. Я иначе не могу себѣ представить счастливой жизни, какъ въ роскошной природѣ.

— А намъ, артистамъ, что останется дѣлать?

— Роль артистовъ будетъ еще богаче для грядущихъ поколѣній. Подумай, вмѣсто этой безустанной борьбы съ обществомъ, сколько могъ бы художникъ творить замѣчательныхъ вещей, сколько силъ сохранилъ бы онъ! Знаешь, мы поселимся теперь за границей, а когда совсѣмъ сформируется жизнь у нашихъ піонеровъ, то мы переѣдемъ къ нимъ жить; тебя мы будемъ носить на рукахъ. Ты будешь нашимъ бардомъ и воспоешь нашу свѣтлую, новую жизнь.

— Kind, mach mir keinen blauen Dunst vor! [1]) Помнишь, что Гансъ Саксъ говоритъ Евѣ въ Мейстерзингерахъ?

— Но, вѣдь, тебѣ хорошо дышится съ нашими друзьями? Ты высоко цѣнишь наше правдивое, прямое отношеніе къ тебѣ? Представь, если вражда, интрига совсѣмъ исчезнутъ съ лица земли... какъ Гёте во второй части «Фауста» говоритъ? Solch'ein Gewimmel möcht'ich sehen, auf freiem Grund mit freiem Volke stehen...

— Да! да! есть еще горячія головы, я готовъ, если не вѣрить въ осуществленіе вашихъ мечтаній, то, во всякомъ случаѣ, глубоко сочувствовать имъ.

Въ комнатѣ становилось темно, онъ склонилъ свою голову къ моей и тихо, беззвучно промолвилъ:

— Мечтай, мечтай! безъ мечтаній нѣтъ идеаловъ; безъ идеаловъ наша жизнь ничтожна!!

XVIII.

ПОСЛѢДНІЕ ДНИ СѢРОВА.

— Что вы вчера дѣлали?—полушутя спрашиваетъ докторъ Сѣрова, считая біеніе его пульса.—Вы вчера музицировали?

— Нѣтъ,—отвѣчаетъ Сѣровъ.

— Нѣтъ, вы не спокойны. Что вы вчера дѣлали?—спросилъ докторъ, обращаясь ко мнѣ. Я была съ нимъ мало знакома и отвѣтила ему коротко:

— Бесѣдовали.

---

[1]) Дитя, не затуманивай мнѣ взора!

— О чемъ?

— Да ужъ это наше дѣло...

— Въ томъ-то и дѣло, что не совсѣмъ только ваше. Ему, вѣдь, разговаривать не слѣдуетъ о вещахъ, его тревожащихъ.

— Докторъ! вы меня уничтожаете! — жалуется Сѣровъ. — Играть нельзя, композиторствовать нельзя, наконецъ, съ женой разговаривать нельзя! Не могу же я обратиться въ машину.

— А за границу поѣдете, тамъ возстановите свои силы.

— И сочинять можно будетъ?

— Будете сочинять, сократите жизнь на 20 лѣтъ.

— Я лучше согласенъ два года прожить вмѣсто 20, а отъ композиторства не откажусь.

— Что же, докторъ, его желудокъ не поправляется? Эта противная Вѣна! До нея онъ былъ совсѣмъ здоровъ. Отчего вы его не лѣчите?—вмѣшиваюсь я въ разговоръ.

— Постойте, не спѣшите! Желудокъ выправится, когда весь организмъ снова придетъ въ порядокъ. Какая вы нетерпѣливая!

По уходѣ доктора мы разворчались на него.

— Что это, правда, даже разговаривать нельзя!

— Знаешь что,—нашъ великій скульпторъ также расхворался; хочешь, я ему предложу переѣхать къ намъ лѣчиться? У него ужасная комната! Вотъ вы оба будете лежать вмѣстѣ, я за вами буду ухаживать, а то просто не урвешь времени... то къ нему забѣгу, то къ Лавровской спѣшу...

— Что у тебя за дѣла съ Лавровской? [1])

— Секретъ... не скажу!

Мы все еще надѣялись ему вскорѣ преподнести нашъ сюрпризъ!!

— А въ самомъ дѣлѣ, тащи сюда Марка Матвѣевича [2]), намъ вкупѣ хворать будетъ веселѣе!

Ночью Сѣровъ разбудилъ меня страшнымъ стономъ отъ боли; я отправилась за другимъ докторомъ, въ котораго вѣрила, и просила его мнѣ сказать откровенно о настоящемъ положеніи его здоровья. Нашъ домашній докторъ также увѣрялъ, что разстройство желудка зависитъ отъ общаго состоянія организма, но все-таки предписалъ строгую діэту, удаленіе безпокойства и раздражающаго элемента, а главное—не выпускать изъ постели. Докторъ говорилъ развязно, повидимому, не придавая особеннаго значенія болѣзни Сѣрова. Какъ я еще не умѣла тогда читать правду въ лицахъ докторовъ, приговаривающихъ больныхъ къ смерти! Мы снова

---

[1]) Извѣстная пѣвица, исполнявшая Груню.

[2]) Антокольскій.

успокоились. Я даже отправилась навѣстить г-жу Віардо. Та меня встрѣтила съ упрекомъ, что я бросила Сѣрова, такъ серьезно заболѣвшаго.

— Развѣ онъ такъ серьезно боленъ?

Она, испугавшись выраженія моего лица, спохватилась и начала вывертываться.

— Нѣтъ, не теперь, но его болѣзнь можетъ сдѣлаться опасной!

Я бросилась встревоженная домой; мнѣ вдругъ представилось, что я Сѣрова не найду въ живыхъ. Съ замираніемъ сердца вбѣгаю въ нашу квартиру, направляюсь прямо къ его комнатѣ, а въ полурастворенную дверь вижу, что кто-то поспѣшно шмыгнулъ отъ стола къ постели. Вхожу... Сѣровъ лежитъ, повернувшись лицомъ къ стѣнѣ, и смѣется, какъ школяръ.

— Ты чего смѣешься?

Молчаніе.

— Чего ты смѣешься?—повторяю, а онъ не въ состояніи отвѣчать, потому что набилъ полный ротъ сухарями Альберта. Я такъ и ахнула!

— Да что ты маленькій, что ли? Вѣдь, ты знаешь, что тебѣ вредно!— начала я его стращать, пряча коробку подъ замокъ. Сѣровъ, закатываясь смѣхомъ, какъ ребенокъ, увѣрялъ меня, что онъ, отъ скуки, давно крадетъ у меня сверхкомплектную порцію сухарей. Ругалъ докторовъ, увѣряя, что они ни бельмеса въ медицинѣ не смыслятъ.

— Ну что отъ одного лишняго сухаря можетъ сдѣлаться? ну что? Да я вообще ихъ слушаться не буду.

Несмотря на приказаніе лежать въ постели и быть спокойнымъ, онъ вскочилъ, одѣлся и взялся за клочки бумагъ, на которыхъ были набросаны сцены изъ 5-го дѣйствія.

— Я теперь уже вотъ какъ сочиняю: 8 тактовъ такихъ-то, 8 тактовъ другихъ; 16 тактовъ связи, 32 средняго развитія. Иначе мнѣ теперь никакъ нельзя сочинять. Я себя долженъ былъ бы *взвинтить* роялемъ, а мнѣ запрещено теперь себя *взвинчивать*.

Онъ потупился и задумался.

— А гдѣ мы, собственно говоря, будемъ жить за границей?—спросила я, чтобъ разсѣять его мысли.

— Я и самъ не имѣю объ этомъ ни малѣйшаго представленія. Тошка, иди сюда! А ты мнѣ дай поѣсть; или вы меня съ докторами долго будете держать на пищѣ св. Антонія?

Съ Тошей пошли у нихъ разговоры объ Индіи. Скучно протянулся этотъ день, и я впервые почувствовала какую-то неловкость въ отношеніи Сѣрова, такъ какъ оживленные разговоры были запрещены.

На слѣдующій день надо было отправиться за пенсіей, и, вернувшись домой къ обѣду, я застала у насъ Славинскаго, котораго Сѣровъ давно не

видалъ и поэтому, конечно, очень ему обрадовался. Все время говорили они безъ умолку, все о вопросахъ, особенно интересующихъ Сѣрова. За обѣдомъ, хотя поговаривали объ осторожности, но ни въ комъ изъ насъ не было достаточно вѣры во врачей, и потому бесѣда между пріятелями не прерывалась, тѣмъ болѣе, что Сѣровъ очень оживился, забывъ о своей головной боли, на которую слегка жаловался съ утра. Какъ пріятно было слышать его веселый смѣхъ и громкій говоръ со Славинскимъ! Послѣ обѣда онъ взялъ къ себѣ сына и началъ съ нимъ плясать... У насъ съ Славинскимъ и помысла не было о томъ, что Сѣрову суждено было еще просуществовать лишь полчаса!! Я подала въ кабинетъ чай, а сама пила въ смежной комнатѣ, невольно прислушиваясь къ голосу Сѣрова, который звучалъ, какъ всегда, звонко и ясно; говорилъ онъ по поводу вышедшей недавно книжки о музыкѣ Мендельсона.

— Вотъ, напримѣръ, фраза мендельсоновская!..—внятно было произнесено имъ, потомъ долетѣлъ до меня какой-то странный крикъ... Я вбѣгаю... Сѣровъ падаетъ безмолвно на коверъ... Я опускаюсь къ нему, охвативъ его тѣло сильной рукой, кладу его голову къ себѣ на плечо и прислушиваюсь къ дыханію... Но дыханія ужъ нельзя было уловить!..

Такъ угасла жизнь этого чуднаго художника, свѣтлая память о которомъ сохранится всегда у тѣхъ, кто его ближе зналъ и любилъ не какъ знаменитость, а какъ чуткаго, душевнаго человѣка.

Написано въ 1883 году.

КАКЪ РОСЪ МОЙ СЫНЪ

ВОСПОМИНАНІЯ О В. А. СѢРОВѢ

I.

ВЪ ОТЦОВСКОМЪ ДОМѢ.

Въ маленькихъ комнаткахъ четвертаго этажа въ Петербургѣ, въ чистенькомъ переулкѣ, въ ночь съ 6-го на 7-ое января родился маленькій «Сѣровчикъ» въ то время, когда отецъ его оркестровалъ свою «Рогнѣду». Услыхавъ первый крикъ младенца, онъ поставилъ вопросительный знакъ въ партитурѣ: его не успѣли оповѣстить, кто именно родился.

Появленіе сына на свѣтъ Божій привело насъ въ неописуемый восторгъ. Мать А. Н., горевавшая, что имя Сѣрова угаснетъ со смертью ея любимца Александра (другіе сыновья умерли неженатыми), на склонѣ лѣтъ, когда она уже перестала мечтать о женитьбѣ композитора, вдругъ была осчастливлена рожденіемъ внука. Радость ея была столь велика, что, забывъ обычную осторожность, она во всякую погоду ежедневно его навѣщала: она должна была каждый день видѣть своего Валентошу, отъ этого счастья она не могла отказаться. Однако, это счастье стоило ей жизни: старушка, не выдержавъ непосильнаго напряженія физическаго и нравственнаго, захворала и внезапно умерла.

Появленіе ребенка въ нашей семьѣ не особенно отразилось на жизни отца; ребенокъ былъ смирный, покладистый. Сѣровъ сначала его какъ будто не замѣчалъ, изрѣдка только заглядывалъ въ корзиночку, гдѣ «сопѣлъ будущій гражданинъ».

— Вѣдь, шельмецъ, спорить со мной станетъ, свои мнѣнія отстаивать будетъ,—утверждалъ онъ, шутя.

Объ эту пору (1865 г.) жизнь наша носитъ характеръ безмятежнаго, мирнаго существованія, хотя средствъ никакихъ не было («Юдиѳь» временно была снята съ репертуара). Сѣровъ усердно работалъ надъ «Рогнѣдой», почти никуда не выѣзжалъ, писалъ статьи, а я занялась всецѣло своимъ первенцемъ. Мнѣ еще не было 18-ти лѣтъ,—стала я за нимъ ухаживать,

какъ Богъ на душу положитъ, не мудрствуя лукаво. Помощницей моей была Варечка, молодая, красивая, интеллигентная прислуга. Она души не чаяла въ нашемъ Тошѣ, и онъ первый годъ росъ себѣ да росъ безъ задоринки, безъ запинки, какъ обыкновенный нормальный ребенокъ. Къ концу второго года я начала задумываться относительно его рѣчи: не говоритъ, да и только. Кромѣ звуковъ «му» и «бу», ничего не могъ произнести. Когда ему минуло два года, я стала совѣтоваться съ опытными матерями, слѣдуетъ ли принять какія-либо мѣры, чтобы ускорить его развитіе. Мнѣ посовѣтовала моя сестра, г-жа С., извѣстная издательница педагогическаго журнала и учредительница перваго дѣтскаго сада въ П—гѣ, отдать его въ ея семью, чтобы онъ слышалъ вокругъ себя дѣтскую рѣчь. Съ нимъ сестрѣ пришлось долго возиться, пока онъ усвоилъ себѣ нѣсколько слоговъ, изъ которыхъ складывалась рѣчь окружавшихъ его дѣтишекъ. Я упоминаю про этотъ фактъ потому, что въ жизни моего сына бывали часто заминки такого рода, когда какая-то вялость, умственная неповоротливость мѣшала ему осиливать самыя обыкновенныя затрудненія. Миновавъ такіе періоды, онъ снова входилъ въ норму и проявлялъ остроуміе, понятливость, а главное—феноменальную наблюдательность. Но все-таки какая-то тяжеловѣсность всей его натуры выступала ярко, настойчиво во всей его жизни. Вдругъ, внезапно находитъ просвѣтлѣніе, словно тучи разсѣиваются, организмъ начинаетъ расцвѣтать, оживать. Впервые сказалась эта особенность дитяти именно въ этой стадіи его развитія—въ періодъ усвоенія рѣчи. Поборовъ эту трудность, онъ переродился. Глазки оживились, движенія стали бойкія; Тоша быстро сталъ развиваться, превратился въ необыкновенно симпатичнаго мальчугана и сдѣлался общимъ любимцемъ. Періоды «пробужденія» обыкновенно ознаменовывались у него какими-нибудь поразительными происшествіями. На этотъ разъ за «пробужденіемъ» послѣдовало таинственное его исчезновеніе. У насъ былъ обширный дворъ, Тоша гулялъ и игралъ въ немъ охотно. Будучи довольно самостоятельнымъ, онъ спокойно оставался одинъ, я часто выходила навѣдываться о немъ. Въ это злополучное утро выхожу—его нѣтъ. Спрашиваю дѣтишекъ, дворниковъ, сосѣдей, всѣхъ близъ живущихъ знакомыхъ... Тоша исчезъ. Одна старушка во дворѣ увѣряла, что видѣла его около обезьянки, пляшущей подъ шарманку,—больше никакихъ свѣдѣній нельзя было добиться. Проходитъ часъ, другой, наступило обѣденное время. Страхъ нашъ доходитъ до отчаянія. Сѣровъ даетъ знать въ участокъ, что сынъ ушелъ за шарманщикомъ, слѣдуетъ принять мѣры для розысковъ.

Ужъ стало вечерѣть. Убитая горемъ, я, словно окаменѣлая, сѣла у воротъ, отъ ужаса ничего не вижу. Вдругъ кто-то прикоснулся къ моей рукѣ, и тоненькій голосокъ раздался: «мама, какую я глину нашелъ».

Передо мной стоялъ маленькій человѣчекъ съ огромнымъ комомъ глины въ рукахъ...

Цѣлый день онъ провелъ въ глиняной ямѣ, ничего не ѣлъ весь день. Когда мы стали разыскивать эту яму, ея уже не было, или Тоша ея не нашелъ.

Какъ только онъ подросъ, я его отдала въ дѣтскій садъ г-жи Люгебиль, и первые годы его существованія прошли довольно благополучно; мы съ нимъ почти никогда не разлучались, брали его съ собой въ театръ, вмѣстѣ путешествовали, на нашихъ вечерахъ онъ присутствовалъ неизмѣнно. Въ театрѣ, конечно, онъ большей частью спалъ, но если его интересовало дѣйствіе, то внимательно слѣдилъ за нимъ. Когда Сѣровъ послѣ третьяго акта «Рогнѣды» вышелъ раскланиваться съ публикой, Тоша громко расплакался: «ой, боюсь, медвѣдь папку съѣстъ».

Всюду—въ театрѣ, въ пути, въ гостяхъ—сынъ нашъ поражалъ своей выдержкой, своимъ спокойствіемъ, какъ будто онъ сознательно созерцалъ, наблюдалъ явленія, проходящія мимо него. Еще Рихардъ Вагнеръ замѣтилъ его необычайную выдержку, когда мы, бывало, засиживались у него въ Люцернѣ.

«Aber diese Russen sind doch von einer unglaublichen Energie» [1]),—говаривалъ онъ, глядя на Тошу, когда тотъ, не шелохнувшись, внимательно слѣдилъ за окружавшими его лицами. Онъ обладалъ замѣчательной зрительной памятью, и многое запечатлѣвалось въ его ребячьей фантазіи. Напримѣръ, онъ, будучи уже взрослымъ, вспомнилъ позу отца, пишущаго за своимъ бюро,—позу, воспроизведенную имъ въ портретѣ, находящемся теперь въ музеѣ Александра III въ Петербургѣ. Изъ этого же времени—ему было всего 4 года—онъ помнилъ Вагнера, его дочь Еву, съ которой онъ игралъ, бесѣдку съ фазанами, собаку Русъ, на которой онъ ѣздилъ. Его привязанность къ животнымъ была баснословна: онъ забывалъ все, готовъ былъ бросить всѣхъ, чтобы удовлетворить свою страсть—побыть въ излюбленномъ обществѣ животныхъ. Разъ мы были приглашены на обѣдъ къ Вагнеру—онъ убѣдительно просилъ не опоздать. Собрались заблаговременно. Мы жили на высокой горѣ Тоша обыкновенно спускался на палочкѣ верхомъ и ожидалъ насъ у подножія. Пришли—его нѣтъ. Ищемъ, ищемъ... Ужъ начали придумывать всякія фантастическія похищенія... вдругъ до насъ донесся звукъ дальняго ржанія осликовъ, которыхъ много паслось въ горахъ. Мигомъ осѣнила насъ счастливая мысль. Бросаемся по направленію ослиныхъ голосовъ, подходимъ—Тоша верхомъ на ослѣ восторженно гикаетъ, и на насъ, конечно,—нуль вниманія. Итти съ

---

[1]) „А, вѣдь, эти русскіе обладаютъ невѣроятной энергіей“.

нами отказывается наотрѣзъ. Не мало краснорѣчія потребовалось, чтобы уговорить его отправиться къ товаркѣ—къ златокудрой Евѣ. Какъ-то Вагнеръ гнѣвно выругался при немъ: «Aber so viele Esel giebt's auf der Welt»! [1]) но, увидавъ его, разсмѣялся отъ души, погладилъ его по головкѣ и шутливо прибавилъ: «Du hast sie gern, mein Junge, gelt?» [2])—припомнивъ, какъ тотъ промѣнялъ обѣдъ у Вагнера на своихъ любимыхъ животныхъ.

Отношенія отца къ сыну были довольно безобидныя; они другъ другу не мѣшали, особенной близости не замѣчалось. Одинъ эпизодикъ внушилъ Сѣрову-отцу нѣкоторое уваженіе къ своему малышу. Мы, будучи за границей, отправились къ Шафгаузенскому водопаду и вздумали прокатиться къ самой скалѣ, находящейся среди водопада. Съ нея обозрѣваешь поверхность, съ которой падаетъ весь могучій естественный резервуаръ воды; ревущей массой ударяетъ онъ о скалу, окутывая ее тысячами блестокъ серебрящейся пѣны, и водяной пылью орошаетъ лицо дерзкаго посѣтителя, отважившагося пробраться въ самую пучину бурливаго потока. Искусные гребцы ловятъ волну, которая подбрасываетъ лодку на скалу; ею же пользуются для лодки, чтобы она могла соскользнуть со скалы, не разбившись о другую, сосѣднюю.

Сѣровъ взялъ Тошу на руки.

— Будетъ ли мальчикъ молодцомъ во время переѣзда, а то лучше не рисковать ребенкомъ...—предостерегалъ лодочникъ.

Тоша и слышать не хотѣлъ о подобныхъ сомнѣніяхъ, и ничего не было трогательнѣе его тоненькаго, дрожащаго голоска, раздававшагося со дна вышвырнутой на скалу лодки:

— Папа—а я... я... молодецъ...

— Молодецъ, молодецъ,—увѣрялъ отецъ въ восторгѣ отъ храбрости сына, и оба отважно начали карабкаться по другой скалѣ. Отдѣленные отъ всего міра брызжущей пѣнистой волной, мы составляли какой-то союзъ добрыхъ товарищей трехъ разныхъ возрастовъ.

Въ общемъ Тоша, благодаря своей покладливости, хорошо уживался. Мы расходились съ утра въ разныя стороны: отецъ—на репетиціи, я—на курсы, онъ—въ дѣтскій садъ. По вечерамъ приходили пріятели наши, гости,—Тоша всегда съ нами, всегда вооруженъ карандашомъ, всегда вырисовываетъ «лосадки» (сначала съ 13-ю и болѣе ногами). Въ оборотѣ головы и въ положеніи туловища обыкновенно замѣчалось какое-нибудь новое движеніе. Отецъ ему рисовалъ звѣрей, я ихъ вырѣзала, Тоша ихъ

---

[1]) „Сколько на бѣломъ свѣтѣословъ".

[2]) „Тебѣ они милы, мой мальчикъ, да?"

наклеивалъ. Переводныхъ картинъ не любилъ, рисунки отца ему были дороже. Помню, одинъ левъ большихъ размѣровъ его особенно плѣнилъ, онъ долго носился съ нимъ. Вообще звѣрята служили объединяющимъ элементомъ между отцомъ и сыномъ.

Старинный Бюффонъ былъ для обоихъ предметомъ неистощимыхъ удовольствій, но онъ не читалъ его въ четыре года, какъ отецъ, а всматривался въ физіономіи животныхъ и, положительно, часами спорилъ о достоинствѣ той или другой морды мартышки.

— Нѣтъ, эта лучше, видишь, какая умненькая рожица,—говоритъ Сѣровъ.

— Нѣтъ, эта,—указывалъ сынъ на другую.

— Тебѣ говорятъ, что эта лучше,—сердится Сѣровъ.

— Нѣтъ, эта.

— Эта,—кричитъ отецъ.

— Эта,—вопитъ сынъ, пока я не заберу его на руки и не вынесу изъ отцовскаго кабинета.

— Дурафей этакій,—посылаетъ ему вслѣдъ Сѣровъ.

— Нѣтъ, я не дурафей,—пищитъ въ отвѣтъ изъ другой комнаты оскорбленный мальчикъ.

— Что ты ребенка дразнишь?—бывало, спросишь Сѣрова.

— Какъ онъ смѣетъ спорить со мной, онъ долженъ понимать, что взрослые лучше его все знаютъ.

— Гдѣ же ему это понять?

— Ну, такъ пусть онъ ко мнѣ не ходитъ.

Черезъ нѣсколько времени мальчуганъ, вооружившись громаднымъ фоліантомъ, уже стучитъ въ дверь.

— Папа, можно войти?

— Чего ты папу безпокоишь?

— Я хочу у него спросить...

— Чего спросить?—пристаю я.

— Да ты ничего не знаешь. Папа все знаетъ,—обрываетъ меня мой наслѣдникъ. Черезъ нѣсколько мгновеній изъ-за дверей доносится дѣтскій смѣхъ и голосъ Сѣрова:

— Ай да, Тошка, попляши, твои ножки хороши.

Тоша гикаетъ въ упоеніи, качаясь на ногѣ у отца, и, видя, что тотъ въ благодушномъ настроеніи, дерзаетъ его просить представить гориллу. Ужасный крикъ раздается изъ кабинета. Тоша бѣжитъ блѣдный ко мнѣ навстрѣчу и прячется за мое платье, ворча на Сѣрова:

— Папка гадкій, страшный...

Дѣйствительно, Сѣровъ, вооружившись палкой, до такой степени пре-

ображался отъ гримасы, искажавшей его лицо, что его было невозможно узнать. Тихо плетясь за своей добычей, онъ рычалъ, какъ настоящій звѣрь. Перепуганный мальчуганъ неистово кричитъ, я насилу могу его унять... Несмотря на свой страхъ, Тоша такъ ежедневно приставалъ къ отцу, чтобы тотъ изобразилъ ему гориллу, которая на него нагоняла такой страхъ.

— Мама, папа книжечникъ?—спрашиваетъ Тоша.—Отчего онъ все въ книгахъ сидитъ?

Сѣровъ, въ восторгѣ отъ этого прозвища, зацѣловываетъ его въ засосъ.

— Ай, больно!—кричитъ Тоша.

— Врешь,—утверждаетъ отецъ. Тутъ начинается истинная баталія.

— А я тебѣ краба подпущу,—гонится за сыномъ композиторъ,—маленькаго, морского... говори, хочешь?

— Не хочу,—вопитъ «будущій гражданинъ». Стулья летятъ, столы сдвигаются, вѣчные антагонисты спотыкаются въ коридорѣ, шумятъ, гогочутъ, пока я не вступлюсь за преслѣдуемаго и не выручу его. Сѣровъ запирается на ключъ и грозится, что болѣе не будетъ играть съ такимъ трусомъ.

Нѣсколько времени спустя слышится тоненькій голосокъ:

— Папа, впусти!

— А шлепандры хочешь?

— Не хочу шлепандры...

— А ты чего хочешь?

— Представь старуху!

— Старуху? Изволь!—Дверь открывается, изъ кабинета выходитъ горбатая старуха и, подавая руку, говоритъ беззубымъ ртомъ: «Дайте, батюшка, ручку».

Сынишка даетъ ручонку, закатывается звонкимъ хохотомъ и пользуется отцовскимъ благоволеніемъ до первой стычки. Взгромоздясь на диванъ, они, дружно обнявшись, возлежатъ на немъ. Сѣровъ обѣщаетъ его взять съ собой въ Индію, куда собирался серьезнѣйшимъ образомъ.

— Тамъ всѣ голенькіе ходятъ?

— Да, всѣ.

— И ты будешь голенькій ходить?

— Да.

— И я буду голенькій ходить?

— И ты тоже.

Тоша недовѣрчиво ухмыляется.

— Разскажи еще,—проситъ ребенокъ.

Отецъ начинаетъ разсказывать, тотъ заслушивается и прощаетъ ему преслѣдованія, крабовъ, гориллъ и старухъ. Пока болѣе тѣсной связи не было у отца съ сыномъ, но они другъ по дружкѣ скучали, когда долго не видались.

Около этого времени Тошино знакомство обогатилось однимъ новымъ, хотя и кратковременнымъ. Разъ собрались мы цѣлой компаніей, съ Сѣровымъ во главѣ, въ ателье Антокольскаго. Конечно, Тоша былъ съ нами. Помню, мы передъ «Иваномъ Грознымъ» стояли, какъ вкопанные, не проронили ни слова, сынъ нашъ совсѣмъ притихъ,—мы о немъ вспомнили, когда уже пора было уходить. Былъ ли онъ пораженъ видомъ «страшнаго дяди» изъ глины, подѣйствовало ли на него наше благоговѣйное молчаніе,— не знаю, но онъ смирненько куда-то забился, и, когда собрались уходить, шапка его исчезла, ея не могли найти. Искали, искали по всему ателье— нѣтъ ея; а дѣло было зимнее. Сѣровъ конфузливо извинился передъ творцомъ «Грознаго». Того же этотъ эпизодъ развеселилъ, и онъ нашелъ, что это хорошее предзнаменованіе: «быть вамъ еще разъ въ моемъ ателье». Съ этими словами онъ нахлобучилъ свою мѣховую шапку на головенку совершенно растерявшагося Тоши. Конечно, мнѣ пришлось тотчасъ вернуться къ Антокольскому съ его шапкой, Тошина такъ и не нашлась.

Не знаю, какъ это случилось, но передъ «Грознымъ» мы разговорились, какъ старые добрые товарищи. Меня поразила складка около рта у «Ивана». Она выражала такое страданіе, такое трагическое горе... я взглянула на Антокольскаго.

— Чего вы такъ смотрите на меня?

— Мнѣ кажется, что эта складка у рта скопирована съ васъ.

— Можетъ быть,—сухо перебилъ онъ меня.

Мрачная его фигура, торжественная тишина, страданія, которыя я угадывала въ его сухихъ, сдержанныхъ отвѣтахъ, все это такъ подѣйствовало, что я не выдержала и залилась слезами, горячими, искренними. Антокольскій оцѣнилъ ихъ.

Разсказавъ о своей жизни, полной лишеній и борьбы, онъ сообщилъ мнѣ, что воспитываетъ талантливаго мальчика, которому всей душой преданъ; что онъ даетъ мальчику все, что только можетъ, но холостая жизнь не удовлетворяетъ запросовъ его воспитанника.

— Ему нужна любящая женственная душа. Быть можетъ, вы его пригрѣете?

Я отрицательно покачала головой.

— Отъ всей души желала бы я для васъ сдѣлать что-нибудь большое, нести какую-нибудь тягость, сказала бы я, но съ этой стороны я не могу удовлетворить вашей просьбы: женственную душу во мнѣ всѣ отрицаютъ...

— Не вѣрю, я готовъ спорить со всѣми...

— Хорошо, я попробую.

Онъ познакомилъ меня со своимъ Еліасикомъ. Такого, подкупающаго душу, ребенка я не встрѣчала никогда. Обожаніе своего учителя, доходившее до неслыханнаго энтузіазма, накладывало на него печать высшаго одухотворенія. Онъ самъ по себѣ былъ мнѣ очень симпатиченъ, а просьба Антокольскаго, дружбу котораго я такъ высоко цѣнила, помогла мнѣ затронуть сердечныя струнки Еліасика [1]). Тоша былъ восхищенъ своимъ новымъ знакомымъ, хотя разница лѣтъ была огромная. Фигурки изъ воска, тутъ же на глазахъ вылѣпленныя, не могли не плѣнить ребенка всякаго возраста. Тоша сталъ съ тѣхъ поръ лѣпить своихъ лошадокъ. Къ сожалѣнію, знакомство скоро прекратилось: несчастье разразилось надъ нашимъ домомъ—Сѣровъ внезапно умеръ.

II.

НИКОЛЬСКОЕ.

Тоша остался послѣ отца, когда ему было неполныхъ пять лѣтъ. Стали мы съ друзьями обсуждать, что предпринять. Много совѣтовъ относительно сына я пропустила мимо ушей, остановилась на одномъ, данномъ близко стоящей къ нашей семьѣ «Талечкой». Мы съ Сѣровымъ были очень привязаны къ ней: молодая, талантливая, очень образованная, она быстро завоевала себѣ симпатіи интеллигенціи. Ея имя стало извѣстно въ мірѣ педагогическомъ; еще очень молоденькую, ее завалили разными приглашеніями въ начальницы гимназій, въ устроительницы дѣтскихъ садовъ и проч. Наталья Николаевна Друцкая-Соколинская предпочла посвятить свои выдающіяся силы основанію земледѣльческой интеллигентской колоніи, на которую она и отдала 25 лѣтъ своей жизни. Я любила ее безконечно, мы сходились съ ней во всемъ, и Талечкѣ я довѣрила своего ребенка на время, пока не наладились мои занятія по музыкѣ съ извѣстнымъ капельмейстеромъ Леви въ Мюнхенѣ. Теперь мой жизненный путь былъ начерченъ твердо, безъ колебаній: выучиться музыкѣ и распространять ее въ народѣ. Тошу хотѣла я только сохранить въ цѣлости въ сельской обстановкѣ подъ наблюденіемъ просвѣщенной личности. Талечка переѣхала въ свое имѣніе Никольское, Смоленской губерніи, вышла замужъ и приступила къ осуществленію своей идеи. Приняли въ немъ участіе люди зрѣлые, болѣе или

[1]) Скульпторъ Гинсбургъ.

менѣе развитые. Хуторъ, какъ мнѣ передавали, находится въ красивой мѣстности. Я была рада, что Тоша ознакомится съ деревней, будетъ расти не одинъ (Талечка взяла себѣ на воспитаніе дѣвочку постарше), подъ руководствомъ такой рѣдкой личности, какою мы всѣ считали Талечку, какою я считаю ее и посейчасъ. Получился совершенно неожиданный, непредвидѣнный результатъ Тошинаго гощенія въ возникающей общинѣ: онъ ее возненавидѣлъ на всю жизнь и Талечку въ первую голову.

У Валентина Александровича это было въ натурѣ: если ему что не понравится въ человѣкѣ (иногда чисто по наружному, физическому недостатку), кончено!—неизгладимое чувство непріязни оставалось на всю жизнь. Непріязнь къ Талечкѣ была, по крайней мѣрѣ, мотивирована. Разъ въ шалую минуту Тошѣ почему-то вздумалось изрѣзать на кусочки дѣтское платьишко безъ всякаго злого умысла, просто изъ озорства. Талечка его не наказала, не сдѣлала ему особо строгаго выговора, но взяла только что нарисованную имъ лошадку и порвала ее [1]). На Тошу этотъ поступокъ произвелъ настолько сильное впечатлѣніе, что черезъ 40 лѣтъ онъ вспоминалъ о немъ съ одинаковымъ возмущеніемъ, какъ и въ первый моментъ нашего свиданія послѣ гощенія на хуторѣ. Я не оправдываю педагогики Талечки,—ненависть Тоши показала, насколько она оказалась не выдерживающей критики въ данномъ случаѣ. Правда, тогда нельзя еще было предвидѣть крупнаго дарованія будущаго замѣчательнаго художника, лошадками же были изрисованы массы клочковъ бумаги, которые и уничтожались массами. Но, видно, именно въ э т у вложена была часть его художнической души: чего-нибудь онъ добивался, что-нибудь онъ ею обрѣлъ. Вѣдь, почему-нибудь она была ему особенно дорога, если онъ ее помнилъ уже въ возрастѣ зрѣлаго художника. Это тайна творческой души, и ребенокъ боль и радость «исканія» ощущаетъ такъ же остро, какъ и взрослый въ періоды сознательнаго «нахожденія».

В. А. и въ дѣтствѣ былъ очень замкнутъ, рѣдко давалъ заглянуть въ сокровенные уголки своей душевной жизни. Я догадываюсь, что происшедшее тогда впервые интимное столкновеніе съ природой (мальчикъ и въ «ночномъ» принималъ участіе, верхомъ научился ѣздить, при корчевкѣ лѣса присутствовалъ) произвело какой-то переломъ въ душѣ ребенка-художника,—фактъ тотъ, что съ періода пребыванія въ Никольскомъ лошади рисовались уже не съ десятью ногами и приняли видъ нормальныхъ животныхъ. Все-таки, какъ ни значителенъ былъ Талечкинъ педагогическій промахъ, ея великая заслуга въ томъ, что она первая открыла въ Тошѣ серьезный художественный талантъ.

---

[1]) Пишу со словъ моего сына.

Какъ-ни-какъ, Никольское рѣшило Тошину судьбу: жизнь его накренилась безповоротно въ сторону художественнаго существованія и воспитанія. Письмо Талечки ярко оттѣняетъ характеръ пребыванія Тоши въ ея имѣніи въ ту пору, когда ему было 6 лѣтъ: «Въ Никольскомъ онъ возится всегда съ карандашомъ, и однажды нарисовалъ комнату съ предметами, въ родѣ китайской картинки, безъ перспективы; а я привела его къ концу комнаты и указала ему, какъ идутъ половицы, показала при помощи карандаша дальніе и ближніе предметы, онъ сразу схватилъ суть моихъ толкованій и чрезвычайно правильно сталъ рисовать въ ракурсѣ, такъ что однажды нарисовалъ парту, на ней рисующаго мальчика, сидящаго задомъ; штрихами какъ-то оттѣнилъ ему складки рубашки и все это сдѣлалъ такъ гармонично, что я рѣшила этотъ рисуночекъ послать тебѣ въ Мюнхенъ. Ты его показывала какому-то художнику? Затѣмъ я купила ему краски, и онъ все малевалъ. Разъ онъ купался со взрослыми и поразилъ меня возгласомъ: отчего на животѣ зеленоватый цвѣтъ кожи? И, дѣйствительно, это было вѣрно,—до того тонко оказалось его наблюденіе. Вообще, когда получилъ краски, онъ все время рисовалъ и часто спрашивалъ: «такъ?» Потомъ пойдемъ и посмотримъ вмѣстѣ на натуру. Любилъ облачка на небѣ, но особенно сильное впечатлѣніе произвело на него, когда весной корчевали лѣсъ и жгли костры. Его едва возможно было домой залучить вечеромъ, онъ бы такъ и ночевалъ тамъ. А затѣмъ придетъ и хочется ему огонь нарисовать. Разъ вечеромъ разсердился, что желтая краска стала бѣлой, и ему не удалось то, что онъ хотѣлъ».

Жизнь въ Никольскомъ, повидимому, не особенно его тяготила; доказательствомъ служитъ слѣдующій инцидентъ: я просила сестру свою взять къ себѣ Тошу въ Москву, откуда намѣревалась за нимъ пріѣхать, чтобы переселить его въ Мюнхенъ, гдѣ я окончательно устроилась. Онъ и слышать не хотѣлъ объ отъѣздѣ изъ Никольскаго, мотивируя свой отказъ тѣмъ, что «съ генералами жить не хочу». Такъ и не поѣхалъ. Очевидно, эти слова ему были кѣмъ-то внушены, но не Талечкой, потому что Тошинъ отецъ былъ тоже генералъ, и Талечка была этому генералу безконечно предана. Скорѣе всего, что это понятіе онъ себѣ составилъ со словъ Фронштейна (молодого общинника), о которомъ вспоминалъ охотно и съ любовью, помнилъ безконечное множество сказокъ и потѣшныхъ разсказовъ, сообщенныхъ ему по пути Фронштейномъ, оригинальная косматая голова котораго надолго запечатлѣлась въ памяти ребенка. Понятно, не «генералы» его пугали и были причиной его упорнаго отказа ѣхать съ сестрой въ Москву, а просто Никольское имѣло много притягательнаго для городского ребенка, несмотря на непріязнь къ регламентаціи, къ деспотическимъ требованіямъ, къ педантизму (а это все, навѣрное, проскальзы-

В. А. Стровъ.

(въ 8-лѣтнемъ возрастѣ).

вало во вновь открытой общинѣ). Никольское было ему, не скажу, чтобы особенно мило, но далеко не такъ ненавистно, какъ въ воспоминаніяхъ о немъ, разросшихся съ годами до форменной ненависти къ общинамъ вообще, къ общежитіямъ въ частности. Пробылъ Тоша въ Никольскомъ съ годъ, Талечка сама привезла мнѣ его въ Мюнхенъ, гдѣ художественная жизнь захватила мальчика цѣликомъ и способствовала его богатому, хотя и одностороннему развитію.

III.

МЮНХЕНЪ.

Это были лучшіе годы Тошинаго дѣтства... Чудный климатъ, масса художественныхъ впечатлѣній, теплый кружокъ знакомыхъ русскихъ и нѣмцевъ,—все это вмѣстѣ способствовало быстрому росту его какъ художественному, такъ и умственному. Пріѣхалъ онъ въ Мюнхенъ шести лѣтъ, по-нѣмецки онъ не говорилъ, надо было быстро усвоить себѣ чужестранный языкъ, чтобы окунуться въ жизнь незнакомой среды. На развитіе художественной стороны я обратила серьезное вниманіе, но приступила къ ней осторожно: чтобъ мальчикъ жилъ здоровой дѣтской жизнью,—вотъ чѣмъ я задалась на первыхъ порахъ, выбравъ ему временное мѣстопребываніе въ Никольскомъ; той же задачѣ я осталась вѣрна, переселивъ его за границу. Что онъ обнаруживалъ выдающееся дарованіе, въ этомъ меня окончательно убѣдилъ Антокольскій, которому я послала его рисуночекъ (клѣтка со львомъ). Я ужасно боялась преувеличить свое увлеченіе его даровитостью, не желая дѣлать изъ него маменькина «вундеркинда», этого я страшилась больше всего. Отзывъ Антокольскаго былъ таковъ, что я немедленно принялась разыскивать учителя солиднаго, обстоятельнаго. Нашла я его въ художникѣ Кеппингѣ, человѣкѣ тонко образованномъ, съ развитымъ вкусомъ, съ широкими художественными запросами.

Кеппингъ былъ намъ очень преданъ; уроки съ Тошей длились два года, и первый курсъ рисованія былъ пройденъ серьезно, систематично, хотя и суховато. Особенно цѣнны были его обходы съ нами картинныхъ галлерей: его указанія не прошли для ученика безслѣдно. Тоша зажилъ очень односторонней жизнью, наложившей печать на все его дальнѣйшее существованіе. Посѣщеніе древнихъ и современныхъ галлерей, ателье извѣстныхъ художниковъ, очень доступныхъ въ ту пору для пріѣзжей публики, наконецъ, уроки и общество художника, постоянно возвращавшагося къ любимымъ разговорамъ о колоритѣ, формахъ, линіяхъ. Я опа-

салась ненормальной постановки воспитанія ребенка, тяготѣвшаго уже въ силу своей исключительной талантливости къ опредѣленной спеціальности. У меня былъ довольно обширный кругъ знакомыхъ, благодаря почетному положенію капельмейстера Леви, моего учителя. Я стала совѣщаться съ просвѣщенными матерями семействъ средняго круга: какъ помочь моему затрудненію? Всѣ мнѣ не колеблясь совѣтовали отдать его въ одну изъ народныхъ школъ, которыя хорошо поставлены въ Баваріи и посѣщаются дѣтьми всѣхъ классовъ. Совѣтъ почтенныхъ мюнхенокъ пришелся мнѣ очень по душѣ. Недостаточное знаніе языка меня мало смущало; рекомендованная моими хозяевами зажиточная семья, жившая въ двухъ часахъ отъ города и занимавшаяся исключительно земледѣліемъ, устранила всѣ затрудненія. Тоша переселился въ баварскую деревушку въ эту семью. Въ мѣсяцъ былъ забытъ родной языкъ, живопись отодвинута на задній планъ, и школьный вопросъ былъ рѣшенъ. Черезъ очень недолгое время Тоша обратился въ истаго баварца: въ охотничьей курткѣ, въ баварской шляпѣ съ зеленымъ перомъ, краснощекій, здоровенный, съ кулачонками всегда наготовѣ къ «кровавому» бою, онъ болѣе чѣмъ удовлетворялъ моимъ требованіямъ, но... условія школьнаго режима меня сначала испугали, а потомъ отшатнули совершенно. Тоша принадлежалъ къ «боевой» партіи нашей улицы; мальчонки-школяры отстаивали съ азартомъ свою улицу отъ нападеній сосѣднихъ ребятишекъ. Когда я узнала, что во время одной боевой схватки школьники чуть не задушили одного изъ своихъ непріятелей, когда на моихъ глазахъ Тоша высунулся въ окно и угрожающимъ голосомъ на баварскомъ діалектѣ крикнулъ, потрясая въ воздухѣ линейкой: «Wort, i hau dir in den Buckel drein!» (я тебя въ горбъ здорово накладу), я ужаснулась. Что дѣлать? Здоровъ-то онъ здоровъ, но куда дѣвалась его мягкость, даже нѣкоторый оттѣнокъ нѣжности? Къ тому же я узнала, что школьный учитель крѣпко дерется. Я отправилась къ нему на объясненіе и, «если онъ не согласится укротить свою нѣмецкую педагогику, беру Тошу изъ школы», твердила я про себя дорогой. Милѣйшая, симпатичнѣйшая физіономія встрѣтила меня съ обычнымъ привѣтомъ «Grüss Gott». Я изложила свою просьбу и тотчасъ же почувствовала всю глупость моего положенія.

— Посмотрите на эту ораву,—вспыхнулъ онъ, негодуя на меня,— могу ли я одинъ справиться? И, вѣдь, я не бью въ запальчивости, у меня строго разсчитано, сколько линейкой бить по ладони и какъ силенъ долженъ быть ударъ.

— Да у насъ въ Россіи въ школахъ не бьютъ...

— Берите вашего сына изъ школы, сдѣлайте милость! Этой дисциплинѣ подчиняются у насъ всѣ: будь это принцъ, будь это прачкина дочь.

Я предложила Тошѣ бросить школу—ни, и слышать не хочетъ!

— У меня есть друзья, мнѣ весело въ школѣ,—утверждалъ онъ настойчиво.

— Какіе друзья?

— Риммершмидты: Карлъ, Робертъ, Рихардъ [1]). Мама, можно мнѣ къ нимъ пойти? Они очень просятъ...

— Когда ты съ ними познакомился?

— На той недѣлѣ, мы вмѣстѣ изъ школы возвращались.

— По-моему кто-нибудь изъ взрослыхъ Риммершмидтовъ долженъ обратиться ко мнѣ; почемъ я знаю, желаютъ ли они, чтобы ты ихъ посѣщалъ?

Тоша затуманился.

Черезъ нѣсколько дней ко мнѣ явилась скромно, но изящно одѣтая дама, стройная, красивая, съ рыжеватыми вьющимися волосами. Она мнѣ напомнила древнихъ германскихъ женщинъ, но не мощныхъ мускулистыхъ матронъ, а нѣжныхъ, граціозныхъ хранительницъ святыни домашняго очага.

— Я пришла къ вамъ, сударыня,—встрѣтила она меня, нѣсколько смущаясь,—чтобъ выразить мое удивленіе и восхищеніе вашимъ сыночкомъ: я видѣла его рисуночки и не вѣрю, что ему семь лѣтъ,—вѣдь у него совсѣмъ твердая рука.

— Откуда вы знаете моего сына?

— Моя фамилія Риммершмидтъ. Мои сыновья учатся въ той же школѣ, гдѣ Valentin (видите, я знаю даже его имя). Они въ восторгѣ отъ него, приносятъ домой его милые рисуночки и просятъ познакомиться съ нимъ поближе. Вы имъ не откажете? Я присоединяюсь къ ихъ просьбѣ.

Съ этихъ поръ начинается новая эра въ нашей мюнхенской жизни: Тоша проникъ въ нѣмецкую интеллигентную семью.

Риммершмидтъ—зажиточный культурный фабрикантъ, жена его—большая поклонница искусства. Обстановка въ ихъ домѣ хотя и была нѣмецки-буржуазная, но видна была тенденція скрасить ее художественными произведеніями, такъ что послѣ нашей меблированной комнаты надешевку домъ Риммершмидтъ показался намъ настоящимъ палаццо. Въ городѣ, рядомъ съ городскимъ паркомъ, на рѣкѣ Изарѣ, разлившейся вокругъ зданія извилистыми ручьями, ихъ жилище красиво выдѣлялось среди зелени оригинальнымъ островкомъ. Какое-то таинственное рокотаніе воды, падающей каскадомъ вокругъ дома, придавало ему особенную прелесть. Съ трепетомъ, съ счастливымъ чувствомъ полнаго удовлетворенія перешагнулъ Тоша въ первый разъ порогъ этого волшебнаго мірка, завоеваннаго имъ самимъ,

---

[1]) Именъ не помню въ точности.

благодаря своему таланту. Дѣти сошлись вплотную. Всѣ рыженькіе, всѣ пышущіе здоровьемъ, довольствомъ и типичнымъ мюнхенскимъ благодушіемъ, они всецѣло завоевали мою душу. Тоша былъ счастливъ. Его воскресные дни получили истинно праздничную окраску: послѣ обхода еженедѣльной выставки современныхъ художниковъ, пообѣдавъ въ нашемъ скромномъ ресторанчикѣ, Тоша съ альбомчикомъ въ рукахъ летитъ на фабрику Риммершмидтъ. Южное небо, горный здоровый воздухъ, нарядная толпа, въ перспективѣ цѣлый день, проведенный со своими маленькими друзьями,— все это вмѣстѣ наполняло дѣтское сердце радостью, прорывавшеюся не бурно, не шумливо, нѣтъ! счастливая, нѣсколько стыдливая улыбка озаряла его возбужденное лицо каждый разъ, когда онъ отправлялся въ свой Эдемъ— цвѣтущій островокъ на Изарѣ. Слѣдуетъ прибавить, что мать его товарищей, несомнѣнно, дѣйствовала обаятельно на всю дѣтскую компанію; ласковый голосъ, тихая походка, граціозная фигура, а главное—мягкая женственность, разлитая по всему ея облику, очаровывали, притягивали къ ея обществу. Впервые попалъ Тоша къ семейному очагу, столь гармонично сложившемуся подъ вліяніемъ женщины образованной, умной, любящей. Именно этого недоставало Тошѣ; онъ прилѣпился къ семьѣ, которая имъ, видимо, очень дорожила. Теперь школьной грубости нечего было опасаться,— товарищество Риммершмидтъ ее смыло, или, скорѣе, уравновѣсило; а я, признаться, этой простонародности, этой силы «улицы» не чуждалась, тѣмъ болѣе, что съ отрицательной стороной ея можно было бороться. Моимъ воспитательнымъ идеаломъ служилъ лозунгъ: «пусть узнаетъ и низы и верхи». Пришлось и съ верхами ознакомиться. Прослышала о насъ обоихъ нѣкая баронесса К., заинтересовалась, познакомилась. Не помню, кто изъ знакомыхъ передалъ мнѣ ея письмецо, написанное по-нѣмецки: «У меня есть сынъ нѣсколько старше вашего, такъ же обладаетъ незаурядными художественными способностями. Я такъ мечтала о томъ, чтобъ найти ему достойнаго товарища, онъ такъ одинокъ. Между иностранцами не нахожу ему подходящаго, отъ Россіи давно отстала. Мой Willy такъ скучаетъ... можетъ быть, вы не откажетесь навѣстить меня съ вашимъ сынкомъ; я бы лично передала вамъ мою просьбу, но вѣчно хвораю. Покидать домъ, хотя не надолго, не отважусь ужъ изъ-за Willy,—онъ почти не выходитъ: у него такое слабое здоровье» и пр., пр.

Мы въ красивомъ, солидно меблированномъ салонѣ баронессы К. Какъ вошла она, увидала Тошу, такъ и ахнула: передъ нею стоялъ коренастый мальчуганъ, съ здоровымъ румянцемъ, съ жизнерадостными глазенками.

— Вы говорите, что онъ усердно посѣщаетъ съ вами галлереи, даже самъ много рисуетъ, ходитъ въ народную школу, и никакой болѣзненности, никакой нервности—самый нормальный, здоровый ребенокъ!

Позвали Willy. Взглянули мальчики другъ на друга и застѣнчиво улыбались. Оба они знали, что ихъ готовятъ въ художники. Тотчасъ отправились въ рабочую комнату.

— Вы видѣли, какая разница между вашимъ Валентиномъ и моимъ Вилли?...

Да, я видѣла: хрупкое, нѣжное созданьице, съ болѣзненнымъ личикомъ, съ не по годамъ серьезнымъ выраженіемъ, внушало невольный страхъ за будущее.

— Не спитъ по ночамъ... все скучаетъ... ничего ему не мило...—мать заплакала.

Чтобы прервать тяжелый разговоръ, она предложила пойти къ дѣтямъ. Они съ рвеніемъ что-то чертили. Разительный контрастъ между дѣтьми тутъ выступалъ еще явственнѣе. Вилли, старше Тоши, безспорно былъ талантливъ; трепетной, дѣтской рукой выводилъ онъ что-то вычурное, фантастическое, но не безсмысленное. Тоша, напротивъ, твердой ручонкой начертилъ лошадку—она жила, эта лошадка!

Мы распростились.

— Ты будешь ходить къ Вилли?

— Нѣтъ,—отрѣзалъ Тоша,—тутъ скучно [1]).

Столь желанная дружба маленькихъ Риммершмидтовъ его всего поглотила. Для меня же лично она была источникомъ невольныхъ терзаній. Фабрика находилась въ получасовомъ разстояніи отъ насъ; надо было проходить черезъ весь паркъ. Тоша засиживался у нихъ обыкновенно и возвращался довольно поздно. Прислуги не было, извозчиковъ въ томъ краю съ трудомъ можно было доставать, да и средствъ на нихъ не хватало бы. Я было хотѣла сама за нимъ приходить.

— Да что я дѣвочка, что ли?—обидѣлся Тоша.

И вотъ сижу я на окнѣ и терзаюсь, ожидая его въ лихорадочномъ томленіи. Мюнхенцы увѣряли, что въ паркѣ такъ спокойно, что ребенка никто не тронетъ. А все-таки... всякія несуразности лѣзутъ въ голову. Вдругъ по песку раздаются торопливые дѣтскіе шаги.

— Мама, ты опять безпокоишься? Я, вѣдь, говорю, ничего со мной не случится,—а сердчишко бьется быстро-быстро, щеки пылаютъ, глазенки тревожно свѣтятся.

Онъ, очевидно, безпокоился не менѣе моего. Я снова и снова даю себѣ слово не отпускать его на цѣлый вечеръ, но наступаетъ воскресенье—тѣ же сборы съ восхищенной сдержанной улыбкой, альбомъ подъ мышкой и—поминай, какъ звали.

---

[1]) Все-таки пришлось уступить просьбѣ матери—ужъ очень жаль было Вилли.

IV.

МЮЛЬТАЛЬ.

Наступило лѣто. Духота, зной, неподвижная жара побудили меня переселиться на дачу. Тѣмъ временемъ я познакомилась съ русской учащейся молодежью мюнхенскаго политехникума. Они мнѣ указали мѣстечко въ двухъ часахъ отъ Мюнхена. Красивое, въ уединенной лѣсной мѣстности, съ дешевенькой гостиницей и съ единственной дачкой. Мнѣ тамъ понравилось. Я наняла дачку и поселилась вмѣстѣ съ одной русской художницей. Въ нѣсколькихъ верстахъ находился знаменитый Штарнбергскій дворецъ съ чуднымъ озеромъ (то самое, въ которомъ утонулъ юный король). Изъ молодежи ближе всѣхъ подошелъ къ намъ технологъ Арцыбушевъ. Онъ поселился близъ Мюльталя, былъ нашимъ завсегдатаемъ. Ему я жаловалась на пробѣлы въ Тошиномъ воспитаніи, просила прійти мнѣ на помощь и пополнить ихъ по возможности. Тошѣ не хватало смѣлости, физической ловкости, чего ужъ я никакъ не могла ему передать, ибо отъ природы труслива и неповоротлива. Арцыбушевъ ежедневно бралъ его съ собой купаться въ Штарнбергъ, выучилъ его плавать, грести, управлять лодкой, такъ что и слѣдовъ «бабьяго воспитанія» (арцыбушевскій презрительный терминъ) не осталось. Къ тому же Арцыбушевъ, поклонникъ Беклина, обладалъ развитымъ художественнымъ вкусомъ и пріучилъ Тошу вглядываться въ природу, улавливать красоту тоновъ и сочетаній красокъ. Кеппингъ поселился въ мюльталевской гостиницѣ, и частенько Тоша со своимъ альбомчикомъ сопровождалъ его, когда тотъ писалъ этюды къ своей большой картинѣ. Еще одинъ художественный элементъ вошелъ въ нашу семью въ лицѣ художницы, которая многимъ извѣстна была подъ названіемъ «маркизеньки». Мольберты, кисти, альбомы входили въ обычную нашу обстановку; рисовали на вольномъ воздухѣ, въ комнатахъ, даже въ кухнѣ и всегда всерьезъ, съ требованіемъ истиннаго искусства. Настоящей усладой нашей жизни были экскурсіи на плотахъ по теченію р. Изаръ съ простыми крестьянами. Они гоняли плоты съ дровами довольно далеко съ самой зари до поздней ночи. По пути принимали желающихъ прокатиться; но кромѣ русскихъ любителей подобныхъ фантастическихъ поѣздокъ, мало кто находился. Часто насъ брызгами окачивало съ ногъ до головы, еще чаще раздавалось угрожающее: «отъ бортовъ подальше, крѣпко держись». Тоша гикалъ тогда отъ восторга; весь плотъ, треща и содрогаясь, несся по легонькимъ уступамъ рѣчного дна, а гонщики плота бѣгали, суетясь, съ криками, съ одного конца къ другому, поддерживая ровное движеніе длинными баграми. Если случалось проѣзжать близъ какого-нибудь городка,

то жители сбѣгались на мостъ и дивились нашей отвагѣ, а мальчишки одобрительно махали намъ шапками. Къ вечеру подъѣзжали къ мѣсту назначенія, откуда надо было подниматься въ гору разыскивать ночлегъ; на самой вершинкѣ мы обыкновенно отправлялись къ нашему знакомому пастуху, тамъ на сѣнѣ ночевали. Лучезарный восходъ солнца, мелодическое побрякиваніе колокольчиковъ удаляющагося стада, благоуханіе горныхъ травъ—обычныя впечатлѣнія для горныхъ жителей. Намъ же все это представлялось сущимъ праздникомъ, который переживался съ упоеніемъ, съ благодатнымъ чувствомъ глубокаго единенія съ природой. Тоша измѣнилъ своимъ лошадкамъ, и, конечно, его альбомчикъ обогатился изображеніями коровъ во всѣхъ видахъ. Это «единеніе» съ природой такъ важно въ дѣтскіе годы.

Ежедневное хожденіе къ озеру Штарнберга вошло въ привычку у Тоши, я ее поддерживала съ настойчивымъ упорствомъ, нарушалась она лишь по крайней необходимости. Тоша любилъ эту одинокую прогулку, хотя иногда ему сопутствовали мальчики сосѣдней деревеньки.

Однажды, живо припоминается, какъ онъ, вооружившись гигантскимъ зонтикомъ, отправился въ дорогу. Черезъ нѣкоторое время—слышимъ—надвигается гроза. Наша дачка всполошилась. Всѣ мчатся навстрѣчу купающемуся. Молнія затѣйливыми зигзагами прорѣзываетъ густыя клочья темнаго облака, ударяется о скалу отдаленной горы, быстро отпрядываетъ отъ нея, ярко освѣщая противоположную вершинку, зажигается свѣтлой полоской въ сосновомъ лѣсу. Въ воздухѣ непрерывный грохотъ, гулъ, свистъ. Стало жутко... дождь льетъ, какъ изъ ведра. Испуганно озираемся кругомъ,—вдали показывается маленькая фигурка подъ гигантскимъ зонтомъ.

— Вы... чего?—изумился Тоша.

— Испугались, боялись за тебя...

— Да что можетъ со мной случиться?

— Молнія можетъ убить...

— Глупости какія,—самоувѣренно отрѣзалъ онъ и весело поплелся за нами домой подъ своимъ гигантскимъ зонтомъ.

Оживленно, весело, беззаботно жилось намъ тогда. У меня съ Тошей установились вполнѣ товарищескія отношенія. Изрѣдка нарушались они, когда проявлялась во мнѣ «педагогика». Она была слишкомъ прямолинейна, своеобразна, иногда жестока, но всегда цѣлесообразна. Къ счастью, я къ ней прибѣгала рѣдко, только въ исключительныхъ случаяхъ. Одинъ изъ такихъ случаевъ былъ слѣдующій.

Тоша былъ правдивый мальчикъ, отчасти оттого, что я никогда не позволяла себѣ давать ему уклончивые отвѣты, на всѣ вопросы отвѣчала

безъ всякой лжи, не утаивая истины, безъ ужимокъ взрослаго «всезнайки». Взамѣнъ я требовала безусловной правдивости.

«Если ты мнѣ солжешь, то я съ тобой жить не стану»—угроза, къ которой Тоша отнесся очень серьезно: слово не потеряло еще цѣны для его дѣтской души.

И вдругъ... онъ обманулъ меня и преднамѣренно обманулъ. Случилось это такъ.

Въ одно прекрасное утро Тоша вернулся изъ Штарнберга ранѣе обыкновеннаго; съ лихорадочно возбужденнымъ лицомъ сталъ на солнцѣ развѣшивать свою купальную простыню съ особеннымъ усердіемъ. Простыня была такъ мокра, что возбудила во мнѣ нѣкоторое подозрѣніе. Подхожу къ веревкѣ—вижу, что съ нея прямо течетъ. Обращаюсь къ Тошѣ; сконфуженный, потупя взоръ, онъ стоитъ, какъ вкопанный.

— Отчего у тебя волосы сухіе?—спрашиваю.

Молчаніе.

— Ты былъ въ Штарнбергѣ?

— Былъ...

— Да ты правду говори, ты ходилъ въ Штарнбергъ?

— Ходилъ, да не дошелъ,—шопотомъ произнесъ онъ.

— А отчего простыня мокрая?—продолжала я допытываться.

— Я ее въ колодцѣ намочилъ,—уже совсѣмъ растерялся онъ.

— Кто тебя этому научилъ?

— Никто,—лепеталъ онъ сквозь слезы.

— Нѣтъ, научилъ кто-нибудь; говори, кто?

— Мальчики,—расплакался онъ.

Наступила тяжелая минута.

— Ты со мной жить не будешь?—робко спросилъ онъ.

— Нѣтъ, не буду,—твердо отвѣтила я.

Его самолюбіе не допускало просьбы о прощеніи. Онъ пересталъ плакать, покорно ожидая кары.

— Послѣ обѣда собери свои вещи, я увезу тебя въ городъ, къ Іегеръ. Ты помнишь ее?

— Помню. А что я тамъ буду дѣлать?

— Ея мужъ слесарь; будешь смотрѣть, какъ онъ работаетъ, можетъ быть, научишься чему-нибудь дѣльному. Такъ болтаться съ мальчиками не позволю, ты мнѣ теперь просто противенъ...—голосъ дрогнулъ отъ волненія, отъ боли.

Послѣ обѣда мы уѣхали въ Мюнхенъ.

Жена слесаря Іегера была молодая, симпатичная соціалъ-демократка изъ рабочаго сословія. Я съ ней познакомилась на одномъ митингѣ, гдѣ

она только изрѣдка вставляла свое мнѣніе,—она произвела на меня благопріятное впечатлѣніе и мнѣ понравилась. Въ ея скромной, безпритязательной наружности, сквозь которую сквозила твердая рѣшительность, было что-то новое для меня, въ ней отразилась нарождающаяся молодая сила, борющаяся за міровую идею просто, безъ фразъ, съ глубокой вѣрой. Ея горячее отношеніе къ соціальному положенію женщины меня глубоко тронуло (особенно 40 лѣтъ тому назадъ въ Баваріи это было рѣдкостью). Между моими знакомыми интеллигентными нѣмками она была самая передовая. Ей не весело жилось; мужъ не сочувствовалъ ея прогрессивнымъ убѣжденіямъ и всячески отравлялъ ей существованіе. Вотъ къ этой г-жѣ Іегеръ я привезла Тошу отбывать свое наказаніе. Онъ держался твердо, не размокалъ.

— Aber das herzige Bübleinl (какой очаровательный мальчуганъ)— воскликнула г-жа Іегеръ, въ восхищеніи глядя на него: серьезный, съ пылающимъ румянцемъ на щекахъ, съ глазами, полными выраженія какой-то твердой рѣшимости, онъ былъ дѣйствительно восхитителенъ.

Я г-жѣ Іегеръ не сказала о причинѣ его удаленія изъ Мюльталя. Черезъ недѣлю обѣщала пріѣхать за нимъ. Она притащила металлическія стружки, крошечные гвоздики, я просила ему купить дѣтскій молоточекъ. Тоша повеселѣлъ. Мы простились просто, даже не безъ сердечности, какъ будто кара была роковой необходимостью, которой слѣдовало подчиниться безпрекословно.

Черезъ недѣлю я его привезла обратно въ Мюльталь.

— Я тебѣ теперь не противенъ?

— Нѣтъ, нѣтъ, все прошло!

Снова возобновились товарищескія отношенія, а «педагогика» отошла надолго въ область воспоминаній. Все-таки осталась какая-то мнительность, осторожность. Особенно его пугала «кажущаяся» лживость его натуры. Я рѣзко отдѣляла эту очень часто проявляющуюся неправду у дѣтей съ пылкимъ воображеніемъ отъ умышленной лжи. Разъ Тоша даже испугался, когда ему явственно представилось одно явленіе, котораго даже никогда не бывало. Только что пріѣхалъ капельмейстеръ Леви въ Мюнхенъ (Тоша никоимъ образомъ не могъ его видѣть раньше). Разъ, вернувшись съ репетиціи, начинаю разсказывать домашнимъ, какъ Леви былъ веселъ и оживленъ, представила шутя его жесты и прошлась по комнатѣ его скорой походкой, кланяясь направо и налѣво, приговаривая:

— Grüss Gott, meine Herren!

— Да,—воспламенился Тоша,—и шляпа у него на затылкѣ, машетъ перчатками...

— Что?!—изумилась я.—Да, вѣдь, ты его никогда не видалъ...

— Анъ видалъ, анъ видалъ,—горячился онъ.

— Тоша, да, вѣдь, онъ только вчера пріѣхалъ, когда же ты могъ его видѣть?

Тоша, оторопѣвъ, замолчалъ, щеки залились густымъ румянцемъ.

— Да гдѣ же я его видѣлъ? гдѣ его видѣлъ?—шепталъ онъ тревожно и старался припомнить.

Присутствующіе, наконецъ, увѣрили его, что онъ Леви видѣлъ во снѣ. Но Тоша не унимался.

Долго спустя послѣ этого недоразумѣнія онъ мнѣ сообщилъ, что явственно представлялъ себѣ Леви по моимъ разсказамъ, но когда онъ познакомился съ нимъ самимъ, то убѣдился, что никогда его не видалъ.

Тихая, однообразная жизнь Мюльталя нѣсколько всколыхнулась: кучка «цитристовъ» поселилась въ нашей гостиницѣ, и собирали они по вечерамъ непритязательную публику дешевенькаго ресторанчика. Тоша, конечно, былъ въ числѣ самыхъ рьяныхъ поклонниковъ этихъ рослыхъ, загорѣлыхъ, пропитанныхъ кнастеромъ (родъ махорки) горныхъ «человѣковъ». Играли они на цитрахъ очень хорошо. Въ нѣкоторомъ отдаленіи, у насъ подъ окномъ, ихъ инструменты звучали даже поэтично, особенно въ нашей обстановкѣ: въ горахъ, среди лѣса, въ тиши ночной. Тошѣ непремѣнно надо было проникнуть въ самую глубь пивного погребка. Я заглянула въ него невзначай: онъ сидѣлъ за общимъ столомъ, оперевъ голову на оба кулачонка, и буквально пожиралъ глазами этихъ музыкантовъ-великановъ. Я его даже не окликнула—боялась нарушить всю прелесть его увлеченія. Оно было такъ велико, что Тоша сталъ въ погребкѣ засиживаться до поздней ночи, невзирая ни на какія увѣщанія. Пришлось снова прибѣгнуть къ моей «педагогикѣ». Я пригрозила ему, что своевременно лягу спать и замкну двери послѣ ужина; я надѣялась, что его это образумитъ.

Не тутъ-то было!

Позже обыкновеннаго слышу робкое постукиваніе въ дверь — я не шелохнулась; въ эту ночь ни онъ, ни я не сомкнули глазъ: онъ на крылечкѣ просидѣлъ до разсвѣта, а я изъ окна слѣдила, что дальше будетъ. Когда онъ заснулъ на ступенькахъ, я его унесла въ комнаты. Съ тѣхъ поръ Тоша корректно возвращался къ ужину, да и горные «человѣки» скоро отправились восвояси. Послѣ нихъ осталось одно воспоминаніе о нѣжныхъ звукахъ цитры и дикіе горные возгласы (Jodeln), воспроизводимые Тошей съ артистической тонкостью.

Лѣто миновало. Наконецъ, мы вернулись въ Мюнхенъ. Все пошло по-старому: Риммершмидты, народная школа, Кеппингъ, выставки... но одно измѣнилось. Изъ Цюриха во время правительственной репрессіи въ кругу молодежи потянулась цѣлая фаланга русской молодежи и нѣсколько вы-

тѣснила нашъ нѣмецкій кружокъ: онъ отошелъ на задній планъ. У меня устраивались музыкальные вечера (Тоша еще не обучался музыкѣ, но съ самой колыбели, такъ сказать, «впитывалъ» ее безпрерывно), я сблизилась съ русскимъ профессорскимъ кругомъ. Пошли горячіе споры, оживленные разговоры, молодыя силы рвались къ производительному труду, къ служенію народу,—потянуло и меня въ Россію!

Мое нѣмецкое знакомство потеряло для меня всю прелесть. Леви, Корнеліусъ, оперныя пѣвицы—все становилось чуждымъ. Само собой разумѣется, что порядокъ дня не былъ нарушенъ въ жизни Тошиной, но праздничная окраска обыденныхъ явленій потускнѣла, къ тому же въ Мюнхенѣ въ ту зиму жизнь стала очень нудная. Появилась холера, которая насъ, русскихъ, нимало не тревожила. Что значитъ для насъ 2—3 смертныхъ случая въ день? Но мюнхенцы всполошились. Энергичная борьба съ холерой взбудоражила обывателей, развинтила ихъ нервы, — стали просто невыносимы безплодные разговоры о холерѣ, трусливыя предчувствія бѣдствія, не разразившагося еще пока (да при такихъ усиленныхъ, своевременныхъ мѣрахъ и не могущаго разразиться). До того непривычна была нѣмецкая публика къ посѣщенію этой зловѣщей гостьи, что съ концертовъ «снимали» здоровешенькихъ барышень, впадавшихъ въ обморочное состояніе только отъ страха и мнительности.

Въ русской колоніи подсмѣивались надъ мюнхенской трусливостью и увѣряли, что въ столицахъ Россіи рѣдкій годъ проходитъ безъ холеры, а смертныхъ случаевъ бываетъ гораздо больше, чѣмъ въ Мюнхенѣ во время эпидеміи.

Когда прошла острая паника, а остался только «привкусъ» ея — бесѣды, безконечныя разсужденія объ антихолерной пищѣ, о діэтѣ и пр. и пр., на меня напало безграничное уныніе: форменная апатія убила всякое рвеніе къ серьезнымъ музыкальнымъ занятіямъ. Я изнывала... Давно Антокольскій звалъ хоть слегка ознакомиться съ Римомъ. Римъ!! Онъ манилъ меня къ себѣ, какъ невѣдомое волшебное царство, какъ недосягаемое великое блаженство, недоступное простымъ смертнымъ...

Теперь какъ разъ насталъ моментъ ѣхать; но... раздумье охватило мою душу. Одной ѣхать или съ Тошей? Первымъ препятствіемъ служило безденежье, но меня выручила бы мюнхенская русская колонія; вторымъ— и болѣе вѣскимъ—была налаженная учебная жизнь Тоши, которую пришлось бы перевернуть вверхъ дномъ съ рискомъ, что Италія совсѣмъ разрушитъ размѣренный школьный режимъ. Съ женой Антокольскаго я не была знакома, не знала, какъ она отнеслась бы къ нашему нашествію. Если бы проявилось малѣйшее треніе, я намѣревалась немедленно вернуться домой; зачѣмъ тогда было ломать жизнь ребенка, хотя показать ему Римъ было очень соблазнительно.

Посовѣтовавшись съ моими близкими пріятелями, я уѣхала, наконецъ, на нѣсколько недѣль одна. Остался Тоша на рукахъ одного чуднаго юноши, буквально влюбленнаго въ него (нѣкоего Шварцмана); я болѣе нѣжнаго обращенія не встрѣчала въ отношеніи моего ребенка—это было олицетвореніе любви и преданности. Кеппингъ обѣщалъ навѣдываться какъ можно чаще.

Результатомъ этой поѣздки было прочное знакомство съ семействомъ Мамонтовыхъ,—знакомство, имѣвшее впослѣдствіи въ судьбѣ моего сына огромное значеніе.

Въ Римѣ я показала Антокольскому Тошины рисунки; онъ очень серьезно отнесся къ его дарованію и посовѣтовалъ нѣсколько оживить его ученіе, предоставивъ его руководству талантливаго русскаго художника. «Въ старину,—говорилъ онъ,—были мастерскія, и ученики выучивались въ нихъ своему дѣлу лучше, чѣмъ во всевозможныхъ академіяхъ. И теперь я предпочиталъ бы вліяніе одной личности, но крупной, давленію цѣлой группы академистовъ и къ тому же еще бездарныхъ». Онъ указалъ на Рѣпина, котораго я очень хорошо знала и очень цѣнила.

— Тоша, хочешь въ Парижъ?—спросила я почти шутя, вернувшись изъ Рима.

— Хочу,—обрадовался онъ.

— Ну, значитъ, ѣдемъ!

— Ѣдемъ.

И, заложивъ руки въ карманы своего охотничьяго костюмчика, мальчикъ сталъ быстро шагать по комнатѣ, какъ взрослый. Вопросъ былъ рѣшенъ, и Мюнхенъ замѣненъ Парижемъ.

Тошѣ было тогда 9 лѣтъ.

V.

ПАРИЖЪ.

— Прошу васъ послѣдовать за мной въ бюро, — вѣжливо обратился ко мнѣ оберъ-кондукторъ, когда мы подъѣхали къ дебаркадеру. Онъ захватилъ наши вещи и сдалъ ихъ чиновнику.

— Я не могу васъ пропустить, — объявилъ чиновникъ, — вы должны доплатить за ребенка: девятилѣтній пассажиръ не имѣетъ права пользоваться полубилетомъ.

— Но я въ Мюнхенѣ освѣдомлялась, не будетъ ли затрудненій на

В. А. Серов.

Третьяковская Галерея.

«Квартет»

границѣ? Меня кассиръ увѣрялъ, что съ Франціей заключенъ желѣзнодорожный договоръ и никто меня не потревожитъ...

— Да вы можете отъ этихъ тревогъ легко избавиться: внесите дополнительную плату за полбилета...

— У меня не найдется столько денегъ; я обѣщаю ихъ вамъ привезти, въ дорогѣ я поистратилась, а запасныхъ нѣтъ.

— Нѣтъ ли у васъ знакомыхъ въ Парижѣ? Я пошлю съ вами чиновника.

— У меня будутъ знакомые (есть у меня письма къ нимъ), но сейчасъ врываться въ незнакомый домъ и просить денегъ, согласитесь, болѣе чѣмъ неловко.

— А къ кому у васъ рекомендательныя письма?

Я вынимаю письма изъ сумки. Чиновникъ читаетъ адреса: г-жи Віардо, Сарвади, Сенъ-Санса.

— Вы музыкантша?

— Да, но, вѣдь, это дѣла не касается, — разсердилась я,—завтра я изъ банка возьму присланныя деньги изъ Россіи и тотчасъ привезу вамъ.

Чиновникъ смотритъ на часы.

— Банки уже открыты. Оставьте здѣсь мальчика, фіакръ васъ быстро довезетъ.

— Никогда я вамъ мальчика не довѣрю. Вотъ вы мнѣ ничтожной суммы не довѣряете... Я вамъ предлагаю слѣдующее: вы знаете теперь, что я занимаюсь музыкой. Самое цѣнное мое имущество — ноты. Я вамъ въ залогъ оставлю только что вышедшія изъ печати оперы Вагнера.

— Хорошо, хотя мы не имѣемъ права задерживать вещи у пассажировъ, но эту любезность я могу вамъ оказать.

Принесли мой багажъ. Расписки форменной въ полученіи нотъ онъ мнѣ не далъ, но бумажку, по которой я имѣла получить «Рейнгольда», «Валкиріи» и «Зигфрида», онъ мнѣ вручилъ. («Гибель боговъ» еще не продавалась). Мы съ Тошей выбѣжали изъ бюро, какъ будто насъ кипяткомъ обварили; сѣвъ въ фіакръ, мы нѣсколько пришли въ себя. Были ли въ правѣ такъ поступать съ путешественниками, я не знаю — на Тошиномъ билетѣ значилось München—Paris, — но безспорно то, что съ нами поступили въ высшей степени некорректно. Наспѣхъ нанявъ комнату близъ рѣпинской квартиры, мы пообчистились, пообмылись съ Тошей и отправились къ Ильѣ Ефимовичу.

Не безъ волненія позвонили мы къ нему. Тоша, еле опомнившись послѣ инцидента въ бюро, сконфуженный, смущенный вошелъ въ ателье своего будущаго ментора, котораго я знала еще очень молодымъ человѣкомъ въ концѣ 60-хъ годовъ. Встрѣча была столь радушна, сердечна, что

мы съ Тошей окончательно оправились послѣ неудачнаго нашего дебюта въ Парижѣ. Возмутился Илья Ефимовичъ поступкомъ чиновника, немедленно поѣхалъ въ бюро, выкупилъ злосчастныхъ Нибелунговъ и, вручивъ ихъ мнѣ, уже все свое вниманіе обратилъ на Тошины рисунки. Съ Вѣрой А., женой Ильи Ефимовича, я быстро сошлась, и семья Рѣпина съ самаго этого времени стала намъ близка и мила. Главное—отношеніе Ильи Ефимовича къ ребенку-художнику было самое идеальное; онъ нашелъ надлежащій тонъ — заставилъ себя уважать и самъ уважалъ мальчика. Быстро развернулись способности ученика. Теперь не только коровки и лошадки красовались въ альбомчикахъ; стали появляться портретики, поразительно вѣрно схваченные; также попытки, хотя робкія, неумѣлыя копировать съ рѣпинскихъ картинъ; появлялись цѣлыя сценки изъ жизни животныхъ. Это были уже смѣлыя, правдивыя воспроизведенія природы.

Мы посѣщали усердно Jardin des plantes и Елисейскія поля. Тутъ Тоша катался на слонахъ и въ телѣжкахъ, запряженныхъ козочками,— все, пережитое имъ, передавалось бумагѣ. А матеріала было много кругомъ. Одни музеи такъ подвинули его художественное развитіе, что уже въ 10 лѣтъ онъ разбирался въ произведеніяхъ искусства первой величины.

Въ Мюнхенѣ я съ грѣхомъ пополамъ руководила имъ въ выборѣ осматриваемыхъ картинъ; въ Парижѣ я сознавала, что Тоша верховодитъ мною. Илья Ефимовичъ утверждалъ, что можно было безошибочно довѣриться его вкусу—необычайный прирожденный инстинктъ сплелся съ большимъ запасомъ знаній, пріобрѣтенныхъ благодаря знакомству съ лучшими оригиналами образцовыхъ галлерей,—отсюда феноменальное для его возраста пониманіе или, скорѣе, угадываніе истиннаго художества.

Однако, надо было позаботиться объ общемъ образованіи. Тоша говорилъ бѣгло на нѣмецкомъ языкѣ, лучше, чѣмъ на родномъ, легко читалъ, писалъ, не затрудняясь, подъ диктовку; во французскомъ языкѣ началъ разбираться, но въ Парижѣ его окружали все наши соотчественники, поэтому разговорнымъ языкомъ былъ преимущественно русскій. Къ тому же надо было готовиться въ учебное заведеніе, ибо я положила еще только годъ прожить внѣ Россіи. Обратилась я въ кружокъ учащихся русскихъ женщинъ. Одна изъ нихъ взялась за преподаваніе русскаго языка и первоначальныхъ предметовъ по программѣ нашихъ школъ. Жила она въ противоположной части города, и Тоша долженъ былъ нѣсколько разъ въ недѣлю ѣздить къ ней въ дилижансѣ. Я была отчасти рада невольному моціону, а то сидѣніе въ ателье, сидѣніе за альбомчикомъ дома, сидѣніе у учительницы становилось тяжкимъ для 10-лѣтняго подвижного мальчика. Одинъ инцидентъ, приключившійся съ Тошей, нѣсколько измѣнилъ его образъ жизни. Возвращался онъ какъ-то домой послѣ урока,

В. А. Серовъ.

Третьяковская Галлерея.

Тришкинъ кафтанъ.

сѣлъ въ дилижансъ и преспокойно ѣдетъ по знакомой дорогѣ. Подходитъ кондукторъ, требуетъ деньги за проѣздъ. Тоша ищетъ, ищетъ портмоне, шаритъ во всѣхъ своихъ карманахъ—все тщетно, пропалъ злополучный кошелекъ. Кондукторъ повысилъ голосъ, подозрительно посматривая на оторопѣвшаго мальчонку. Угроза высадить его окончательно испугала провинившагося (Тоша дороги не зналъ, только мѣсто стоянки туда и обратно онъ хорошо помнилъ), и онъ заплакалъ. Пассажиры обратили вниманіе на разыгравшуюся сценку между плачущимъ ребенкомъ и угрожающаго вида кондукторомъ. Одна сердобольная дама положила ей конецъ, уплативъ за билетъ требуемую сумму. Тоша примчался домой ни живъ ни мертвъ, еле въ состояніи былъ толково разсказать о случившемся. Съ тѣхъ поръ учительница стала приходить къ намъ давать уроки. Поѣздки въ дилижансѣ были упразднены, но зато мы больше времени могли удѣлить на прогулки въ наши милыя Елисейскія поля. Champs Elysées... кто тамъ бывалъ, пойметъ, какъ заразительно дѣйствуетъ головокружительное веселье французовъ на насъ, русскихъ! Насъ плѣняла и пестрая толпа дѣтишекъ и красивые балаганы, заманчивыя игрушки, разнообразные оригинальные костюмы поселянъ разныхъ провинцій, затѣйливыя бездѣлушки, разыгрываемыя за безцѣнокъ, слоны, козочки, обезьяны, ручныя птицы и вся соблазнительная сутолока, безъ которой не обходится ни одно народное столичное гулянье: въ Елисейскихъ поляхъ подобныя гулянья были почти ежедневны. Мы оба безконечно увлекались, съ неподдѣльнымъ восторгомъ поддавались массовому дурману, непосредственному юмору и парижскому искрометному остроумію, правда, не всегда доступному ребенку; но иногда эти mots сопровождались характерной мимикой, и она-то невольно запечатлѣвалась въ памяти у Тоши. Онъ часто зарисовывалъ дома на клочкахъ бумаги оживленныя комическія сценки гулянья, такъ что мы переживали ихъ дважды. Иногда вечеромъ на ярко освѣщенномъ бульварѣ заканчивали мы нашъ трудовой день оригинальнымъ ужиномъ, въ высшей степени изысканнымъ: тутъ же на улицѣ продавались горячіе каштаны, морскія креветки и чудныя груши-дюшессы.

Обычное распредѣленіе нашего дня было слѣдующее: рано утромъ—осмотръ музеевъ, потомъ занятія въ ателье у Ильи Ефимовича до прихода учительницы (я этимъ временемъ справляла свои музыкальныя работы). Вечеромъ—прогулки. Понятно, часто—по мѣрѣ надобности—порядокъ дня нарушался.

Жизнь сложилась вполнѣ удачно, если бы не два обстоятельства, омрачавшія существованіе Тоши въ Парижѣ. Одно—недружелюбное отношеніе Тоши къ сухимъ предметамъ, входившимъ въ программу пріемныхъ экзаменовъ въ Россіи, другое—моя частая отлучка на музыкальные вечера.

Уложивъ его въ постель, я спѣшила «на эту проклятую музыку» (какъ онъ злобно отзывался о посѣщеніяхъ мною концертовъ). Чаще всего онъ засыпалъ, но иногда, при возвращеніи домой, освѣщенное окно въ моей комнатѣ заставляло тревожно биться мое сердце: «значитъ, онъ не спитъ». Музыка кончалась поздно, Тоша оставался одинъ въ неизвѣстномъ домѣ съ неизвѣстными людьми. Къ счастью, положеніе его измѣнилось къ лучшему, благодаря внезапному посѣщенію И. С. Тургенева. Не заставъ меня дома, онъ прислалъ мнѣ записочку приблизительно слѣдующаго содержанія: «вѣроятно, не будучи знакомы съ Парижемъ, вы попали въ домъ, пользующійся весьма сомнительной репутаціей. М-мъ Віардо рекомендуетъ вамъ пансіонъ, который обыкновенно служитъ убѣжищемъ ея ученицамъ и пр.» (записочка не сохранилась, воспроизвожу ее на память). Я была поражена: хозяева, почтенные старики, имѣли такой солидный видъ, внушающій полное довѣріе.

Я немедленно переселилась въ рекомендованный пансіончикъ съ палисадникомъ, съ любезными, привѣтливыми хозяевами.

Съ этихъ поръ наше парижское существованіе получило характеръ семейной жизни съ сохраненіемъ нѣкоторой артистической свободы, но все-таки безъ нарушенія разъ установленнаго порядка дня. Въ этомъ отношеніи французы великіе мастера: въ своемъ будничномъ обиходѣ соблюдаютъ строгій формализмъ, но къ досужему времени умѣютъ пригнать всевозможныя прихоти пылкой своей фантазіи и капризныя изощренія тонкаго художественнаго вкуса.

Семейственность въ нашей обстановкѣ проявлялась исключительно во время вечернихъ сборищъ въ хозяйскомъ салонѣ, гдѣ за круглымъ столомъ и рукодѣльничали и слегка сплетничали,—словомъ, каждый проводилъ время, какъ хотѣлъ. Тоша, конечно, рисовалъ. Я успокоилась, наконецъ: рѣдко въ моемъ отсутствіи свѣтился тревожный огонекъ изъ оконъ нашей новой комнаты...

Обыкновенно, на слѣдующее утро, за завтракомъ, хозяева съ сіяющими лицами показывали бумажонки съ изображеніями ихъ самихъ, жильцовъ своихъ, прислуги, съ портретами ихъ любимаго кота и пр. и пр. (альбомчики этого времени сохранились).

Безусловно, портретистъ ужъ тогда явно сказался въ этихъ наброскахъ, и страсть къ портретной живописи сулила въ будущемъ выдающуюся величину. Мы съ Тошей хотя и сознавали это смутно, но какъ-то избѣгали выражать громко свои сокровенныя упованія относительно этого «будущаго», какъ будто то, что таилось и росло, какъ зернышко въ нѣдрахъ земли, могло пострадать, будучи обнажено и лишено своихъ покро-

вовъ. (Я была твердо убѣждена, что преждевременное любованье несложившимся талантомъ можетъ остановить его ростъ).

Итакъ, жизнь сложилась хорошо къ общему нашему удовольствію, мы уже стали вмѣстѣ посѣщать салонъ Боголюбова, служившій центромъ всему русскому мірку въ Парижѣ. Среди просторной комнаты стоялъ во всю ея длину огромный столъ, на которомъ натянута была ватманская бумага. Всѣ присутствующіе художники занимали мѣста у стола и усердно рисовали. Помнится, что большею частью рисунки были вольныя импровизаціи на любыя темы, избранныя самими художниками. Рѣпинъ также занялъ мѣсто за столомъ и посадилъ возлѣ себя своего малолѣтняго ученика. Тишина соблюдалась полная, изрѣдка перебрасывались какимъ-нибудь замѣчаніемъ. Сначала Тоша какъ будто сконфузился, потомъ, я замѣчаю, карандашъ его что-то вырисовываетъ, вырисовываетъ твердо, неспѣша: онъ такъ сосредоточенно занялся, что не замѣтилъ даже, какъ за его стуломъ стали перешептываться, заглядывая, точно мимоходомъ, на его рисунокъ.

— Вотъ такъ молодчина!—невольно вырвалось у кого-то.

Заговорили, зашумѣли, послышались восклицанія, выражавшія полное изумленіе... и я взглянула, наконецъ... тройка, русская тройка прямо «неслась» во весь карьеръ! У меня захватило дыханіе, дрогнула душа отъ всего слышаннаго мною въ этотъ вечеръ. Думала: конецъ теперь пришелъ тихому, безпритязательному нашему житью-бытью—зернышко обнажили, вытащили изъ сырой земли; что-то будетъ дальше? Взглянула на Тошу и успокоилась: сосредоточенно доканчивалъ онъ своихъ коней; отъ усердія даже высунулъ кончикъ языка (привычка, которую онъ унаслѣдовалъ отъ отца) и положилъ карандашъ только тогда, когда окончилъ свой рисунокъ. Эта коллективная апробація авторитетныхъ судей не повліяла нисколько на нашу будничную жизнь: на слѣдующій день все шло своимъ чередомъ, хотя ни онъ ни я—мы не забыли этого достопамятнаго для насъ вечера.

Зима прошла въ регулярныхъ занятіяхъ; Тоша сразу какъ-то повзрослѣлъ, какъ будто вышелъ изъ ребяческаго возраста, только нежеланіе обучаться «предметамъ» напоминало мнѣ о его годахъ. Онъ скучалъ, засыпалъ за книжкой, всячески отлынивалъ отъ докучливыхъ упражненій; казалось, что серьезныя занятія по рисованію съ самаго ранняго дѣтства поглотили всю его работоспособность, всю энергію, необходимую для изученія «общеобразовательныхъ предметовъ». Я приходила въ отчаяніе: что-то было прозѣвано, гдѣ-то чувствовался съ моей стороны какой-то промахъ въ отвѣтственномъ воспитаніи незауряднаго ребенка. И все одна, на свой собственный страхъ и грѣхъ... «Въ Россію! скорѣе на свою родину!»—назойливо преслѣдовало меня мое рѣшеніе.

Одно событіе въ нашемъ русскомъ артистическомъ кружкѣ въ Парижѣ повліяло на нашъ спѣшный отъѣздъ. Послѣ ряда празднествъ, живыхъ картинъ, пасхальныхъ концертовъ наступило затишье. Работа закипѣла повсюду и у всѣхъ—въ Парижѣ умѣютъ работать запоемъ, съ жгучей энергіей. Въ такихъ случаяхъ человѣкъ съ его душевной жизнью оттирается, онъ уходитъ на задній планъ, его не замѣчаютъ, проходя мимо его страданія съ жестокимъ равнодушіемъ—некогда! Нигдѣ не чувствуешь такъ своей «заброшенности на людяхъ», какъ въ Парижѣ. Всѣ корректны, всѣ кругомъ любезны, но никому никакого дѣла нѣтъ до вашихъ страданій, до вашихъ мученій.

Разъ вечеромъ случилось нѣчто ужасное: жену одного русскаго художника нашли у себя въ спальнѣ мертвой надъ жаровней съ горящими угольями съ обгорѣлой частью тѣла—это обычная во Франціи форма самоубійства.

Мы всѣ видѣли эту молодую женщину въ праздничной сутолокѣ веселой, нарядной, беззаботной. Что у нея есть какая-то внутренняя жизнь, какая-то болѣзненная неудовлетворенность, это никому изъ насъ въ голову не приходило. Мы всѣ были сражены ея смертью, нѣкоторые почувствовали себя косвенно виноватыми, что могли проглядѣть терзанія несчастнаго человѣка. Какъ въ лѣсу срубленное никому ненужное дерево, лежала она въ гробу, разукрашенномъ цвѣтами, неизвѣстная, чужая намъ всѣмъ. А, вѣдь, мы были хорошо знакомы, часто видались съ ней, вмѣстѣ принимали участіе въ праздничныхъ домашнихъ маскарадахъ... Съ этихъ поръ мое душевное равновѣсіе было нарушено. Болѣе чѣмъ когда-либо я почувствовала о т ч у ж д е н н о с т ь людей другъ отъ друга, и это чувство меня угнетало. Разспросы Тошины по поводу этой загадочной смерти меня еще болѣе терзали: какая-то непрошенная нервность стала часто проявляться, и вся неутомимая оживленность «улицы» не очаровывала болѣе, а раздражала насъ.

— Эхъ, Мюнхенъ! — какъ-то невольно вздохнулъ Тоша.—Я хочу видѣть Риммершмидтовъ!—жалобно дополнилъ онъ свои вздыханія.

Легенда и слухи объ умершей все еще не улеглись; они разрастались, варіировались и теребили мозгъ совершенно безплодно. Я рѣшила на одинъ мѣсяцъ сократить наше парижское пребываніе.

Мигомъ собрались мы въ дорогу, простились съ Рѣпинымъ и его семьею, какъ съ близкими родными. Въ Москвѣ рѣшили встрѣтиться.

Вотъ мы и въ Мюнхенѣ проѣздомъ въ Россію.

Леви, Кеппингъ, Риммершмидты и пр. наши добрые знакомые, самъ городъ мирный, тихій, горный воздухъ, привѣтливый народъ—все вмѣстѣ быстро возстановило наше прежнее благодушное настроеніе. Встрѣча съ

риммершмидтовскими мальчиками была полна оживленія и прелести. Тошу шумно окружили.

— Unser Freund Valentin aus Paris [1]),—ликовали его малолѣтніе друзья и горячіе поклонники. Пошли разспросы, сообщенія. Тотчасъ развернули рисунки.

— Rein, als ob man's mit eigenen Augen gesehen [2]), — восхищался Карлъ и не могъ достаточно налюбоваться на его работы, на него самого. Съ каждой картиночкой выросталъ дѣтскій восторгъ.

— Aber, bist ja ein ganzer Maler! [3])—воскликнулъ Рихардъ.

— Sieh, sieh! das Pferd schwimmt ja — rein, wie aus der Isar herausgezogen [4]).

— Das ist wohl so ein echter Pariser Bub! [5])

Веселыя замѣчанія, юмористическія восклицанія посыпались безъ удержу. Тоша, раскраснѣвшись, сіяющій, дѣлился парижскими впечатлѣніями со своими милыми Риммершмидтиками; разсказывалъ съ азартомъ, какъ громадный слонъ его хоботомъ охватилъ и посадилъ себѣ на спину.

— Ei was!—изумились ребята,—wie gross war er denn? [6])

— Oh, Valentin hat gewiss die halbe Welt bereist. Warst du schon in London? [7])—полюбопытствовалъ старшій изъ нихъ, любовно заглядывая въ глаза своему другу Valentin.

Мы, обѣ матери, любовались этой трогательной сценой изъ смежной комнаты. Она съ обычной своей милой сердечностью промолвила:

— Вы счастливѣйшая изъ матерей,—вашъ Валентинъ обладаетъ двумя драгоцѣннѣйшими дарами: er besitzt ein seltenes Talent und ein grosses Gemüth [8]).

VI.

АБРАМЦЕВО И ДОМЪ МАМОНТОВЫХЪ.

— Здравствуйте, покойникъ!—съ почтительнымъ поклономъ, благоговѣйно наклонивъ голову, направился ко мнѣ Савва Ивановичъ. Я сидѣла подъ деревомъ среди обычныхъ Абрамцевскихъ обывателей, пощелкивая

---

[1]) Нашъ другъ Валентинъ изъ Парижа.
[2]) Словно своими глазами все это видишь!
[3]) Но, вѣдь, ты какъ есть настоящій художникъ!
[4]) Смотри, смотри, вѣдь лошадь плыветъ, словно ее изъ Изара приволокли.
[5]) Это, вѣдь, настоящій парижскій уличный мальчишка.
[6]) Во!—какъ же онъ былъ великъ?
[7]) О, Валентинъ конечно полсвѣта объѣхалъ. Былъ ты уже въ Лондонѣ?
[8]) Онъ обладаетъ рѣдкимъ талантомъ и изумительной душой.

беззаботно фисташки. С. И. Мамонтовъ только что пріѣхалъ изъ Москвы, и, не раздѣваясь, съ газетой въ рукахъ, поспѣшно направился къ намъ. Вышеупомянутое обращеніе не особенно поразило насъ, привыкшихъ къ его шутливымъ выходкамъ, поэтому чтеніемъ какого-то некролога не особенно заинтересовались, но, когда стало ясно, что въ статьѣ сообщаются факты изъ моей жизни, мы насторожились.

— Да что ты тамъ разводишь какую-то небылицу? — напряженно засмѣялась Елизавета Григорьевна, жена его, почувствовавъ нѣкоторую неловкость изъ-за Тоши, случайно присутствовавшаго при чтеніи.

— Смотри,—совершенно серьезно указалъ С. И. пальцемъ на статью, озаглавленную «Некрологъ В. С. Сѣровой».

Вмѣстѣ съ газетой пришла почта. Одно письмо изъ Рима было отъ Антокольскаго; выразивъ свое соболѣзнованіе по поводу моей смерти, онъ просилъ его увѣдомить, на чьихъ рукахъ остался малолѣтній сынъ, такъ какъ желалъ бы ребенка взять себѣ на воспитаніе. Другое изъ Парижа—рѣпинское. Въ нѣсколькихъ строкахъ было выражено искреннее сожалѣніе парижскаго кружка русскихъ о потерѣ и пр. и пр.

Странное было мое положеніе... Никогда въ жизни я не испытывала ничего подобнаго. Человѣкъ, жизнерадостно настроенный, подслушиваетъ, будто крадучись, добрые отзывы о себѣ, да еще со слезными воздыханіями: «нѣтъ, нѣтъ ея!»

Смущенная, будто совершила какой-то непозволительный проступокъ, сидѣла я подъ деревомъ и жадно ловила каждое слово, прочитанное С. И. съ вычурнымъ паѳосомъ.

— Вы не смущайтесь,—заключилъ онъ свое чтеніе, смѣясь.—Вамъ, значитъ, суждено долго жить.

Вѣсть о моей смерти быстро разнеслась по Абрамцеву. Мои родственники, зная о моемъ пребываніи въ его семьѣ, осаждали С. И. справками. Тоша поглядывалъ на меня съ удивленіемъ, неустанно закидывая меня вопросами: «Но, вѣдь, ты жива? ты не умерла? Какъ же пишутъ о твоихъ похоронахъ? Мама, а мама! почему это? Почему?»

Недоумѣніе сына охватило всецѣло и меня. По наведеннымъ справкамъ въ редакціяхъ газетъ, гдѣ упоминалось о моей кончинѣ, оказалось, что въ одной маленькой музыкальной газеткѣ репортеръ перепуталъ сообщенія о похоронной процессіи музыканта Ферреро съ моимъ возвращеніемъ изъ-за границы въ Россію.

Таковъ былъ дебютъ нашъ въ Абрамцевѣ... Милое, дорогое Абрамцево! Оно было многозначительнымъ, крупнѣйшимъ факторомъ въ жизни моего сына, какъ въ дѣтскомъ возрастѣ, такъ и въ годы зрѣлой возмужалости. Суть абрамцевскаго очарованія въ тѣ времена составляла богато

В. А. Серовъ. Собраніе А. С. Мамонтовой въ Абрамцевѣ.

Портретъ
В. С. Мамонтовой

и многосторонне одаренная чета Мамонтовыхъ, Саввы Ив. и Елизаветы Гр. Оба обладали крупными организаторскими способностями въ совершенно противоположныхъ областяхъ. Благодаря матеріальнымъ средствамъ и большому упорству въ достиженіи своихъ цѣлей, выработались эти двѣ замѣчательныя индивидуальности, и оба заняли выдающееся положеніе въ ряду общественныхъ дѣятелей конца прошлаго вѣка. Е. Г., несомнѣнно болѣе сильная, болѣе цѣльная натура, сознательно гнула свою линію и достигла блестящихъ результатовъ. Она посредствомъ насажденія въ деревнѣ прикладного искусства въ формѣ рѣзьбы по дереву, съ строгимъ сохраненіемъ характера старинныхъ русскихъ рисунковъ, добилась того, что крестьяне, обучившіеся въ ея школѣ, получали многочисленные заказы въ Россіи и за границей. Абрамцевскія работы пользуются заслуженной репутаціей красиваго, оригинальнаго издѣлія. Я твердо помню, что крестьяне абрамцевскіе и сосѣднихъ деревень много зарабатывали; веденіемъ этого сложнаго дѣла, подъ руководствомъ Е. Г., они сами занимались, сами принимали отвѣтственные заказы и выполняли ихъ въ точности. Постановка мастерской, школы, пріобрѣтеніе старинныхъ рисунковъ, тканей, замѣчательной утвари поглотили много матеріальныхъ средствъ, а сколько было затрачено душевныхъ силъ... Только съ желѣзной выдержкой Е. Г. можно было достигнуть такого громаднаго успѣха. Ея ближайшій другъ, Н. В. Полѣнова, тонкая художница съ чуткой душой, много способствовала осуществленію абрамцевскаго предпріятія: ея вкусъ, ея художественная освѣдомленность въ русскомъ стилѣ дали необходимый толчокъ уже почти налаженному дѣлу и помогли Е. Г. осуществить свою идею въ уровень съ требованіями искусства.

Природа надѣлила ее сильной волей, твердымъ умомъ. Сдержанная, справедливая, всегда владѣющая собой, спокойная на видъ (только нервное подергиванье бровей выдавало ея душевныя бури), она была создана для этого сложнаго дѣла.

Савва Ив., совершенный антиподъ женѣ своей, былъ шумливъ, суетливъ, но искорка истиннаго таланта отмѣчала его какъ въ музыкальныхъ, такъ и въ другихъ сферахъ искусства, хотя въ формѣ весьма расплывчатой; много живого, много изящнаго совмѣщалось у него рядомъ съ вульгарной безцвѣтностью. Его музыкальный вкусъ еще не установился прочно; Вагнеръ и молодая русская музыка были ему чужды, онъ всецѣло былъ захваченъ итальянскими вліяніями. Одно громадное дарованіе какъ тогда, такъ и въ пору заслуженной популярности С. И. ярко давало о себѣ знать въ окружавшей его средѣ [1]). Это дарованіе состояло въ умѣніи сгруппировать

[1]) Всѣмъ извѣстны его заслуги въ созданіи частнаго русскаго опернаго театра.

людей и воодушевить ихъ своимъ увлеченіемъ—въ этомъ онъ былъ великій мастеръ! Въ болѣе зрѣломъ возрастѣ С. И. сумѣлъ приковать къ себѣ Валентина Александровича крѣпкими узами, въ Абрамцевѣ же онъ стушевался и для него прошелъ незамѣтно. Для Тоши-ребенка встрѣча съ Е. Г. имѣла болѣе глубокое значеніе.

Только что вернувшись изъ-за границы, преисполненный художественными переживаніями, упоенный нѣжной дружбой маленькихъ Риммершмидтовъ, съ ребячьей идеализаціей ихъ матери, инстинктивно вызвавшей въ его дѣтской душѣ ту приподнятость, которую мы невольно испытываемъ при соприкосновеніи съ человѣкомъ, высоко цѣнящимъ наши качества, въ Абрамцевѣ Тоша растерялся. Онъ сразу опустился со своихъ европейскихъ высотъ, окунувшись въ богатое, веселое, беззаботное житье, и очутился въ весьма неблагопріятномъ, невыгодномъ для себя освѣщеніи. Обнаружились обычныя дѣтскія проказы; меня, въ сущности, онѣ мало пугали, но проявлялись онѣ съ азартностью и страстностью, только ему свойственными, хотя по внѣшности обычно казалось, что бурныя проявленія не въ его характерѣ. Но это только казалось. Е. Г. чутьемъ угадала сложную, высокаго качества натуру ребенка, цѣнила Тошу и вѣрила въ него. Онъ, съ своей стороны, платилъ привязанностью, не утратившеюся во всю его жизнь. Скончалась Е. Г. незадолго до его смерти. Валентинъ Александровичъ горько плакалъ надъ ея могилой, безутѣшно рыдалъ... Съ нею вмѣстѣ похоронена была свѣтлая страничка, пережитая въ раннемъ его дѣтствѣ.

Дешевыя мюнхенскія меблированныя комнаты, парижскіе пансіоны, даже нѣмецкіе зажиточные дома съ ихъ скудными обѣдами, съ приличной обстановкой,—что представляли они собой въ сравненіи съ мамонтовскимъ хлѣбосольнымъ, роскошнымъ домомъ въ Москвѣ и Абрамцевѣ?

Понятно, что первымъ дѣломъ Тоша накинулся на утонченныя яства, объѣдался ими непомѣрно. Онъ мнѣ сообщилъ, что, насытившись обильными кушаньями за обѣдомъ, полакомившись разными сластями, дѣти убѣгали въ огородъ и сырой морковью и всякими незрѣлыми овощами завершали свою роскошную трапезу.

Мальчиковъ было трое: старшій былъ здоровый, рѣзвый ребенокъ, къ нему примкнулъ мой Тоша; вмѣстѣ они составляли «лигу» двухъ шалопаевъ и служили застрѣльщиками во всякихъ несуразныхъ, но вполнѣ невинныхъ затѣяхъ. Младшій былъ еще малъ, о немъ нечего распространяться. На среднемъ остановлюсь подольше.

Въ очень раннемъ возрастѣ Андрюша (его звали въ семьѣ Дрюшей) захворалъ брайтовой болѣзнью. Всѣ знаменитые врачи лѣчили его, но безуспѣшно. Наконецъ, рѣшили объявить родителямъ, что медицина без-

сильна въ борьбѣ съ такой серьезной болѣзнью, и только усиленное питаніе, благопріятная обстановка, быть можетъ, могутъ спасти ребенка.

И вотъ тутъ-то Е. Г. съ благоразумнымъ героизмомъ, присущимъ рѣдкимъ матерямъ, взялась спасать своего Дрюшу—и спасла его.

Когда мы съ Тошей пріѣхали въ Абрамцево, онъ уже былъ внѣ всякой опасности, но его сильно оберегали, и потому онъ сторонился задорной «лиги», хотя его не трогали, не обижали. Это вынужденное одиночество отражалось въ его большихъ, выразительныхъ глазахъ: въ нихъ проскальзывало нѣчто чуждое мамонтовской господствующей «тональности». Это нѣчто притягивало къ себѣ, приковывало вниманіе сталкивавшихся съ нимъ въ будничной жизни. Близость ли матери во время продолжительной болѣзни и самоотверженная любовь ея, врожденное ли сродство души съ ней—неизвѣстно, но искра Божія зажглась въ немъ и не погасала во всю кратковременную жизнь чуднаго юноши.

Чуждый карьеризма, равнодушный къ земнымъ благамъ, онъ выбралъ себѣ скромное поприще художника-архитектора. Отправившись на практическія занятія, онъ не хотѣлъ выдѣляться между своими товарищами: обставилъ себя бѣдновато, питался скудно. Силъ не хватило—онъ угасъ во цвѣтѣ лѣтъ, оставивъ по себѣ теплую, дорогую память.

Тоша оцѣнилъ его, когда повзрослѣлъ; въ Абрамцевѣ же онъ былъ весь охваченъ непреоборимымъ желаніемъ отдаться привольному житью. А житье было поистинѣ «привольное»...

Вотъ образчикъ абрамцевскаго «большого дня».

— Тоша, скорѣй вставай! сегодня у насъ большой праздникъ, завтракаемъ на плоту, обѣдаемъ въ лѣсу подъ Троицей... да ты скорѣй, ужъ плотъ убираютъ. Смотри не опоздай,—раздается подъ нашимъ окномъ лихорадочно возбужденный голосокъ одного изъ сыновей Мамонтовыхъ.

На рѣчкѣ плотъ нарядно разукрашенъ коврами, легкія табуретки разставлены по бортамъ, прислуга то и дѣло шныряетъ въ большой домъ, дѣловито разстанавливая коробочки, картоночки, корзиночки; дѣти нетерпѣливо топчутся на берегу, съ любопытствомъ заглядывая въ таинственные пакетики. Садимся, наконецъ. Взрослые заработали баграми, дѣтвора бѣгаетъ, шумитъ, срываетъ на ходу листики, сучки со свѣсившихся вѣтвей красиво сгруппированныхъ деревьевъ. Сыплются остроты, шутливые возгласы, царитъ молодое веселье. Итальянскія аріи, исполняемыя хозяиномъ со всѣми аллюрами модныхъ итальянцевъ того времени, и неизбѣжная юная влюбленная парочка еще болѣе оттѣняютъ красочность эффектной картины, освѣщенной полдневными солнечными лучами. Закусили, поспорили, запѣли хоромъ,—это ли еще не приволье?

Впервые узнаю, что С. И. желаетъ организовать кружокъ, состоящій

изъ музыкантовъ, пѣвцовъ, художниковъ, для какихъ-то великихъ задачъ. Глядя на его энергичное, оживленное лицо, я невольно вѣрила въ осуществленіе его надеждъ, упованій, его грандіозныхъ плановъ. Е. Г., какъ всегда, упорно отмалчивалась. Съ яркимъ румянцемъ во всю щеку, конфузливо улыбаясь, она замкнулась въ свою обычную раковину—только брови тревожно протестовали.

Тѣмъ не менѣе, веселье снова вошло въ свои права; мальчики щелкали фисташки, лакомились сластями, любовались по-своему красивыми видами, сообщали другъ другу о своихъ заграничныхъ приключеніяхъ. Наконецъ, запасъ веселья изсякъ, требовалось обновленія, освѣженія. Вдругъ раздается топотъ копытъ... съ восторгомъ привѣтствуются экипажи, уже дожидающіеся насъ на берегу. Въ перспективѣ—Сергіево—Троица!!

Мальчуганамъ разрѣшили взять верховыхъ лошадей. Двинулись. Не только у дѣтей, но и у взрослыхъ такой былъ безшабашный видъ, что, вѣроятно, каждый ловилъ себя невольно на вопросѣ: неужели на бѣломъ свѣтѣ нѣтъ никакихъ заботъ, никакихъ горестей? Хотѣлось развлеченій, радостей, удовольствій безъ мѣры, безъ ограниченій—во всю!

Вотъ жизнь, охватившая Тошу всецѣло, безраздѣльно, и это послѣ трудового, расчетливаго Мюнхена!

На полянѣ близъ лѣса пообѣдали; зашли не надолго къ Троицѣ. На обратномъ пути затѣяли игры: когда мы набѣгались въ горѣлки, покружились въ разныхъ кошкахъ-мышкахъ, переловили всѣхъ гусей-лебедей, стало насъ тянуть домой.

Поздно вечеромъ хватило еще задора у С. И. уговаривать нѣкоторыхъ изъ присутствующихъ экспромтомъ изобразить квартетъ изъ оперы Гуно. Но все-таки всему настаетъ конецъ, и этотъ «большой» (или, скорѣе, длинный) день былъ благополучно завершенъ.

Въ сущности, что̀ Тошѣ дало Абрамцево за это лѣто? Каждый ребенокъ переходитъ извѣстные «этапы» въ своемъ существованіи, которые служатъ основами складывающемуся характеру и направляютъ путь къ слѣдующему привалу.

Тошинъ первый этапъ было Никольское. До него онъ жилъ растительною жизнью: питался, вбиралъ въ себя солнечные теплые лучи ласки. Въ Никольскомъ произошелъ переломъ въ его жизни. Онъ долженъ былъ приглядываться къ чужимъ людямъ, къ незнакомой обстановкѣ. Въ результатѣ—первое разочарованіе, но зато и первое сознаніе своего таланта. Дальнѣйшій путь былъ начертанъ ясно, опредѣленно—въ Мюнхенъ! Тамъ Тоша черпалъ полной чашей изъ богатаго запаса художественныхъ твореній, артистическихъ созданій. Счастливыя случайности, удачно сложившіяся знакомства, нечаянный подборъ лицъ, вдохнувшихъ въ него вѣру

въ себя, любовь къ своему искусству, сдѣлали изъ Мюнхена колыбель его художественнаго воспитанія.

Но вотъ мы добрели до новой стоянки—пребываніе въ Абрамцевѣ. При поверхностномъ наблюденіи казалось, что Тоша «потерялъ себя», потерялъ свой образъ художника-дитяти. Образъ этотъ сложился вполнѣ опредѣленный, цѣльный, выдѣлявшій его ярко между товарищами-однолѣтками. Въ Абрамцевѣ онъ стушевался по разнымъ причинамъ. Во-первыхъ, онъ увлекся окружающей средой: прекрасныя произведенія искусства не въ музеяхъ, а всегда на глазахъ, у всѣхъ на виду, обиліе развлеченій, беззаботное существованіе среди дѣтской компаніи. Какъ это ни странно, но Тоша забросилъ свои альбомчики, проявленію дѣтской его жизни въ картинкахъ, въ рисуночкахъ положенъ былъ предѣлъ. У него не было достаточно опыта, чтобы понять этотъ временный застой; отсюда появилась неудовлетворенность и подчасъ раздраженіе, выражавшееся иногда въ очень примитивной формѣ.

— Гадкая собака! — разразится онъ, бывало, бранью и рветъ рисунокъ.

Видно было, что его художественныя требованія переросли его техническое умѣніе. Періоды роста очень мучительно переживаются какъ взрослыми, такъ и дѣтьми; несомнѣнно, Тоша тогда какъ художникъ переживалъ подобный моментъ движенія впередъ, и я послѣ Абрамцева уловила этотъ сдвигъ, но... къ этой темѣ вернусь въ свое время.

Огромное значеніе въ жизни Тоши имѣло Абрамцево еще съ другой, болѣе важной стороны: я имѣю въ виду его горячую привязанность къ Е. Г. Мамонтовой. Обыкновенно мало видятъ смысла въ первыхъ увлеченіяхъ ребенка, а между тѣмъ чище, глубже, безкорыстнѣе не бываетъ привязанности и преданности, чѣмъ въ дѣтскомъ возрастѣ, особенно въ натурахъ необыкновенныхъ. Быть можетъ, тѣ чудныя женскія головки, которыя Тоша писалъ, будучи уже взрослымъ, восходятъ къ его дѣтскимъ впечатлѣніямъ, къ тому дѣйствію, которое на его мягкую дѣтскую душу произвели двѣ женщины, госпожа Риммершмидтъ и Е. Г. Мамонтова. Кто знаетъ, какіе тонкіе матеріалы наслаиваются невидимыми пластами для созданія причудливаго характера человѣка?

Какъ разобраться въ этомъ психическомъ лабиринтѣ и распутать тончайшія нити таинственно сплетенной сѣти-жизни человѣка?

VII.

ПЕТЕРБУРГЪ.

Наши перемѣщенія на новыя мѣста обыкновенно ознаменовывались какимъ-нибудь несуразнымъ инцидентомъ. Такъ было и съ возвращеніемъ нашимъ въ Петербургъ послѣ пятилѣтняго скитанія. Странствуя по Петербургу, мы были на всѣхъ знакомыхъ мѣстахъ, посѣтили пустынные кварталы Васильевскаго острова, гдѣ проживалъ послѣдніе годы съ нами А. Н. Сѣровъ, и вдругъ однажды я наталкиваюсь на свою фамилію, изображенную на листкѣ, красующемся на заборѣ. Просятъ г-жу Сѣрову заявиться, а въ случаѣ укрывательства примутъ надлежащія мѣры и пр. Весь пожелтѣвшій листокъ, мѣстами изодранный, годъ и день опубликованья стертъ; одно я уразумѣла: дѣло шло объ ежегодномъ отчетѣ о сиротскомъ имуществѣ, которое осталось якобы на моихъ рукахъ послѣ композитора Сѣрова.

Тутъ я вспомнила, что нѣсколько мѣсяцевъ послѣ смерти А. Н. шкафы, рояль, столы были опечатаны. О томъ, что я кому-то должна отчетъ давать въ несуществующемъ имуществѣ, я и не подозрѣвала.

Черезъ нѣсколько дней послѣ обычной прописки паспорта къ намъ позвонилъ какой-то субъектъ и потребовалъ, чтобы его приняли, ибо онъ пришелъ по важному дѣлу. Только что устроившись на холостую ногу въ маленькой квартиркѣ, безъ прислуги, мы съ Тошей колебались, впустить ли субъекта. Наконецъ, рѣшились снять цѣпь у двери, и... необычайно курьезная фигура предстала передъ нами.

— Я опекунъ вашего сына, фамилія моя Канарейкинъ, Иванъ Ѳедоровичъ Канарейкинъ.

— Кто же васъ назначилъ опекуномъ?—изумилась я.

Вѣроятно, уловивъ мой недоумѣвающій взглядъ, господинъ Канарейкинъ поспѣшилъ вытащить изъ кармана служебный конвертъ и торжественно вручилъ мнѣ бумагу о назначеніи его отъ опекунскаго совѣта въ опекуны малолѣтняго сына композитора.

— Въ чемъ состоятъ ваши обязанности въ качествѣ опекуна?

— Оберегать унаслѣдованныя суммы...

— Да ихъ, суммъ этихъ, нѣтъ,—разсмѣялась я.

— Такъ потрудитесь заявить объ этомъ опекѣ.

Написавъ заявленіе, я передала его господину Канарейкину. Онъ откланялся и ушелъ. Мы переглянулись съ Тошей и покатились со смѣху. Видъ этого самаго Канарейкина былъ комиченъ до невозможности: въ потертомъ вицмундирѣ со свѣтлыми пуговицами, въ широченныхъ бѣлыхъ

штанахъ, съ важно нахохлившимся видомъ стараго пѣтуха, онъ, вынимая второпяхъ бумагу изъ опеки, вытащилъ нечаянно вмѣстѣ съ нею клѣтчатый носовой платокъ громадныхъ размѣровъ, который повисъ у него около кармана. При каждомъ движеніи господина Канарейкина онъ трепался сзади, какъ хвостикъ, чѣмъ и вызывалъ необузданное веселье у моего сына.

— Мама, зачѣмъ канарейку сдѣлали моимъ «пекуномъ?» И всегда у всѣхъ дѣтей есть «пекуны»?

Снова взрывъ хохота. Тошинъ платокъ, прицѣпленный сзади, конечно, уже предназначенъ былъ для изображенія «пекуна» Канарейкина.

Этотъ забавный инцидентъ вызвалъ въ Тошѣ рисовальную горячку, и «пекунъ» сталъ изображаться во многихъ экземплярахъ, но, повидимому, ни одинъ не могъ удовлетворить требованіямъ маленькаго автора. Всѣ «пекуны» были уничтожены.

— Чего ты теперь все рвешь свои рисуночки?—пристала я къ нему.

— Такъ,—отрѣзалъ онъ коротко и надулся.

— Что жъ это будетъ? Ты все будешь рвать свои работы, зачѣмъ же ты учился?

Тутъ посыпались съ моей стороны упреки (заслуженные или нѣтъ—судить не берусь). Я требовала р а б о т ы, удовлетворяющей его или нѣтъ,—это мнѣ было все равно.

— Да они мнѣ всѣ противны, эти рисунки.

— Ну, скопируй что-нибудь,—прервала я его,—вѣдь, не выжмешь изъ себя удачныхъ рисунковъ насильно.

— А что мнѣ копировать?—апатично процѣдилъ онъ сквозь зубы, устремивъ унылый взоръ въ пространство.

Я предложила ему просмотрѣть хорошіе альбомы, а что ему приглянется, то и скопировать.

— А гдѣ я хорошіе альбомы найду? — ужъ окончательно посоловѣвъ, буркнулъ онъ въ носъ.

— Пойдемъ къ Н. Н. Ге!—подзадоривая его, воскликнула я.

Пошли. Нашелъ Тоша «даму въ бѣломъ атласѣ» нидерландской школы; она ему очень понравилась. Мы забрали эстампъ съ собой. Тоша засѣлъ за работу. Сначала ее чуть-чуть не постигла участь послѣднихъ жертвъ Тошинаго гнѣва, но я энергично запротестовала, не обращая вниманія на его воркотню: я требовала, чтобы онъ закончилъ «даму въ бѣломъ атласѣ».

— А тебѣ что, кончу я ее или нѣтъ?...—злобно огрызнулся Тоша.

— А то, что она мнѣ страшно нравится, а тебѣ балованнаго барчонка разыгрывать вовсе не къ лицу,—не менѣе злобно накинулась я на него.

Мы смѣрили другъ друга гнѣвнымъ взоромъ...

Въ концѣ концовъ, Тоша покорился, но моего деспотизма онъ не забылъ. Копія была благополучно окончена карандашомъ на простой сѣрой бумагѣ. Я искренно любовалась, восхищалась ею безъ всякой натяжки: онъ замѣтилъ бы «педагогическую» похвалу, не имѣвшую никакой цѣны въ его глазахъ. Его художественный ростъ вполнѣ уже обозначился, и я это выразила ему убѣжденно, безъ колебанія. Видимо, мое горячее отношеніе его воодушевило—онъ принялся за новую работу. Со свойственнымъ ему рвеніемъ онъ сидѣлъ надъ нею долго, сосредоточенно, серьезно чертилъ въ своей каморкѣ, никому не сообщая ничего о своемъ новомъ дѣтищѣ. Разъ вечеркомъ онъ подсѣлъ ко мнѣ, какъ будто конфузясь, сунулъ мнѣ большой листъ опять-таки простой сѣрой бумаги съ какимъ-то рисункомъ и притаился, еле дыша, въ сторонѣ, слѣдя за мной испытующимъ взглядомъ. Взглянувъ на протянутый мнѣ листъ, я оторопѣла, ничего не могла произнести: рисунокъ тронулъ меня до слезъ! Изображена была сцена обрученія Іосифа съ дѣвой Маріей. Это была оригинальная Тошина концепція. Вся душа его, чистая, дѣтски-наивная, отразилась въ святомъ ликѣ юной Маріи, почти дѣвочки, но дѣвочки геніальной.

Я ужъ не восхищалась громко; молча, въ умиленіи сидѣла я неподвижно. Онъ понялъ меня.

Вотъ этого сдвига ждала я въ Абрамцевѣ, вѣрила, что онъ скажется, неминуемо прорвется, только внѣшнія причины затормозили его проявленіе,—и вотъ... Тоша нашелъ свое «я», и это «я» было высшаго порядка.

— Вы, конечно, унаслѣдовали у своего знаменитаго батюшки музыкальный талантъ?

Тоша молчитъ, засунувъ руки въ карманы своей охотничьей куртки.

— Ну, музыку-то вы любите, наконецъ?

Тоша молчитъ.

— А въ Бога вы вѣрите, молодой человѣкъ?

Молодой человѣкъ ухмыляется и продолжаетъ молчать. Этотъ своеобразный діалогъ происходилъ у меня въ комнатѣ между Тошей и Ѳеофиломъ Матвѣевичемъ Толстымъ, въ то время всѣмъ извѣстнымъ своими несуразными музыкальными критиками. Онъ пришелъ посмотрѣть на сына своего высокочтимаго «врага», какъ онъ заявилъ, войдя къ намъ въ комнату, и увѣрялъ, что сынъ Сѣрова не можетъ быть похожъ на обыкновеннаго мальчика.

— Вѣдь, онъ, Сѣровъ, былъ человѣкъ необычайнаго ума! А я васъ

вотъ какимъ ма-а-ленькимъ зналъ,—неожиданно пресѣкъ онъ свою высокопарную рѣчь, показывая руками, какой Тоша былъ маленькій.

Послѣдній сталъ сердиться и отвернулся. Ужъ не впервые пришлось ему слышать эту ненавистную фразу.

— Что онъ у васъ всегда такой?—Ѳ. М. обратился ужъ ко мнѣ самой.

— Всяко бываетъ.

— Есть у него какіе-нибудь таланты, способности?—кипятился старикъ.

— Никакихъ у меня талантовъ нѣтъ,—выпалилъ Тоша и убѣжалъ.

Я поспѣшила успокоить Ѳ. М. насчетъ талантовъ моего сына, сообщивъ ему о необычайной склонности его къ живописи.

Старикъ оживился.

— Ага, я такъ и зналъ... вѣдь, у Александра Николаевича было замѣчательное дарованіе къ рисованію. А какъ сынъ его напоминаетъ! Руки совсѣмъ его, ироническая улыбка... удивительно! Ну, покажите-ка его работу,—присталъ ко мнѣ Ѳ. М.

Безъ Тошинаго согласія я не рѣшилась удовлетворить требованіе моего неотвязчиваго гостя, а Тоша уперся: «нѣтъ у меня ничего, талантовъ нѣтъ никакихъ».

Такъ ничего и не показалъ.

Наконецъ, наступило роковое время—надвинулся школьный вопросъ. Для Тоши началась пора страды, пора всякихъ злоключеній. Куда отдать? Послѣ ряда колебаній, совѣщаній остановились на учебномъ заведеніи Мая, чтобы сохранить знанія по иностраннымъ языкамъ, которыми Тоша владѣлъ довольно свободно. Собственно говоря, я не помню ни единой бесѣды, никакого сообщенія, ни малѣйшаго впечатлѣнія, ни мысли,—ничего, вынесеннаго Тошей изъ этой школы, будто школьная жизнь и не началась. Отчасти причиной тому была дѣйствительная безцвѣтность ея, отчасти же внѣшкольныя событія сильно захватили сына и по обыкновенію — «всего», безраздѣльно.

Тоша крѣпко сдружился съ двумя мальчиками нѣсколько старше его; были они изъ интеллигентной семьи, мнѣ хорошо извѣстной. Не успѣетъ онъ изъ школы вернуться, какъ таинственно исчезаетъ съ вновь пріобрѣтенными друзьями. На мои вопросы, чѣмъ онъ занятъ, куда скрывается,—все тотъ же отвѣтъ:

— Ахъ, мама, оставь, я не могу сказать!

Въ глазахъ, въ интонаціи голоса столько добропорядочности, что о чемъ-нибудь сомнительномъ и думать нельзя было. А все-таки... Куда онъ пропадаетъ? На Тошину натуру налегать было очень рискованно; узнай я что-нибудь угрожающее для него, я приняла бы рѣшительныя мѣры; пока я была только заинтересована, заинтересована какъ появленіемъ, такъ и

исчезновеніемъ неизвѣстныхъ мнѣ пакетиковъ. Тайна открылась, наконецъ, совершенно случайно. Какъ-то разъ появился снова секретный пакетикъ; за обѣдомъ слышу — катится что-то... еще и еще... Тоша краснѣетъ, спѣшно подбираетъ какіе-то красные шарики. Всматриваюсь — мороженая клюква!

— Откуда у тебя клюква?

Молчаніе.

— Ну?!

— Отъ торговки на базарѣ.

— Ты зачѣмъ же купилъ клюкву?

— Я не купилъ...

— Что жъ, она подарила тебѣ ее?

Продолжительная пауза.

— Я ее укралъ.

Лицо Тошино было какъ бы проникнуто вѣрой въ свою правоту. Онъ твердо глядѣлъ мнѣ въ глаза.

— Ты, что же, готовишься въ воры?

— Нѣтъ,—храбро отвѣтилъ онъ,—я далъ обѣтъ...

— Воровать?

— Служить божеству.

Просто, безъ всякой рисовки сорвалось признаніе, которое видимо не легко было сдѣлать. Я сознавала, что имѣю дѣло съ чѣмъ-то серьезнымъ, растерялась, струхнула на мгновеніе.

— Зачѣмъ божеству именно клюква нужна?...—спросила я съ любопытствомъ, безъ малѣйшей ироніи, слегка волнуясь.

— Не одна клюква, кто что принесетъ въ жертву...

— Васъ много жертвователей?

— Четверо.

— Какъ же вы жертву приносите?

— Сжигаемъ одну половину.

— А другую?

Молчаніе. Я намѣревалась было обратить все въ шутку.

— Сами съѣдаете?—разсмѣялась я.

Тоша насупился.

— Это секретъ,—обидѣлся онъ.

— Послушай, я не хочу проникать въ твои секреты, но позволь мнѣ, объ одномъ прошу, заплатить торговкѣ за ягоды...

— Нельзя, нельзя!—перебилъ онъ меня тревожно.

— Отчего нельзя?

— Жертва не настоящая будетъ.

Схватилъ фуражку, клюкву, и былъ таковъ!

Видѣлась я съ его «жертвоприносителями»; они ни единымъ словомъ не обмолвились. Скоро тайна открылась сама собой и довольно прозаично: пришелъ дворникъ изъ сосѣдняго дома и грозился «всѣхъ озорниковъ отвести въ участокъ, коль они еще разъ будутъ мусоръ жечь на задворкахъ». Мои «огнепоклонники» были сражены! Послѣ такого нарушенія ихъ религіознаго культа они рѣшились мнѣ открыть разныя любопытныя подробности о сооруженіи алтаря изъ кирпичей, о сжиганіи одной половины добычи. Куда дѣвалась другая, такъ и осталось для меня покрыто мракомъ неизвѣстности. Я только удивлялась, какъ это дворникъ терпѣлъ въ теченіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ такое необычайное жертвоприношеніе около мусорныхъ ямъ (положимъ, это происходило на третьемъ дворѣ),—или часть жертвы шла на ублаженіе дворничихи?

Отвлеченіемъ отъ школы служила отчасти моя домашняя обстановка. Какъ разъ объ эту пору одна очень талантливая чета появилась на музыкальномъ горизонтѣ—Павелъ Ивановичъ и Мина Карловна Бларамбергъ. Оба образованные, развитые, культурно-воспитанные молодые люди заполонили все мое существованіе, и музыкальная волна захлестнула мою жизнь. Материнскія обязанности нѣсколько отошли на второй планъ: музыка, музыка во всѣхъ видахъ огласила мои стѣны. Бларамберги пріѣхали изъ Брюсселя, гдѣ она обучалась пѣнію у г-жи Віардо (дочери); а П. И. окончилъ тамъ своего «Демона». Музицировали утромъ, музицировали вечеромъ, ночью... словомъ, утопали въ музыкѣ! Вотъ когда Тоша ознакомился впервые съ русскими романсами, которые горячо, умно исполняла талантливая Мина Карловна. Онъ заразился нашимъ артистическимъ увлеченіемъ, его музыкальное развитіе замѣтно двинулось впередъ. Гдѣ ужъ пансіону Мая было тягаться съ нами! Тоша любилъ музыку и былъ чрезвычайно свѣдущъ въ музыкальномъ искусствѣ; его критикѣ можно было довѣриться вполнѣ,—вѣдь, онъ съ самой колыбели начинялся музыкальными впечатлѣніями! Способности же его были среднія, онъ во всю жизнь сумѣлъ подобрать единственную мелодію, а именно хоръ одалисокъ изъ оперы «Юдиѳь», и то безъ сопровожденія.

Я еще вернусь къ Бларамбергамъ и Тошинымъ музыкальнымъ занятіямъ; теперь же прерывать послѣдовательность моихъ сообщеній нахожу неудобнымъ.

Итакъ, пансіонъ Мая ничѣмъ не запечатлѣлся въ моей памяти; единственное, что уцѣлѣло въ ней, это—болѣзненный страхъ за здоровье сына, которое стало явно слабѣть. Проявлялись симптомы болѣе или менѣе зловѣщіе, имѣвшіе впослѣдствіи большое вліяніе на его настроеніе.

Открылось самое обыкновенное недомоганіе ушей, не отразившееся

пока на слухѣ, но сильно раздражавшее его все время изъ-за вѣчныхъ промываній и изъ-за угрозъ врачей, что онъ оглохнетъ, если не будетъ беречься, такъ какъ слуховые аппараты его не особенно надежны. При этомъ появился горловой кашель, не поддававшійся никакимъ ингаляціямъ, никакимъ внутреннимъ средствамъ. Врачи совѣтовали переселиться хоть на время на югъ; климатическія условія Петербурга оказались не особенно благопріятными послѣ Мюнхена и Парижа.

Нарушилась вся моя воспитательная схема, я запуталась окончательно. Тошинъ школьный возрастъ, культивированіе его яркаго таланта, вѣчное опасеніе, съ одной стороны, чтобы онъ не былъ заглушенъ общеобразовательной программой, съ другой—чтобы налеганіе на чисто-художественное воспитаніе не вызвало нежелаемой однобокости. А тутъ явилась, сверхъ всякаго ожиданія, забота о его здоровьѣ. Что дѣлать, къ кому обратиться за совѣтомъ въ этой сложной воспитательной проблемѣ?

Чтеніе некролога въ Абрамцевѣ прошло не безслѣдно: молодому репетитору сыновей Мамонтова, Василію Ивановичу Н., оно запало въ душу, и съ тѣхъ поръ между нами завязалась горячая дружба. Онъ былъ пятью годами моложе меня, но, одаренный необычайной чуткостью, отзывчивостью, онъ понималъ меня съ первыхъ словъ. Къ нему я обратилась съ тревожившими меня до болѣзненности вопросами. Отвѣтъ не замедлилъ прійти, телеграмма гласила кратко: «переѣзжайте съ сыномъ въ Кіевъ». Обстоятельное письмо послѣдовало съ подробнымъ изложеніемъ всѣхъ преимуществъ Кіева для моего сына.

Климатическія условія, подходящія вполнѣ; гимназіи не хуже петербургскихъ; съ этого года открываются петербургскимъ воспитанникомъ Академіи классы по живописи, все-таки кой-какіе шансы—если не кое-что пріобрѣсть, то, по крайней мѣрѣ, ничего не утратить. Кромѣ того, предлагается помощь друга въ дальнѣйшемъ воспитаніи Тоши.

Мы переселились въ Кіевъ.

VIII.

КІЕВЪ.

Тоша быстро поправился и поступилъ въ гимназію. Конечно, она не была столь безцвѣтна, какъ петербургскій пансіонъ; напротивъ, у меня крѣпко держатся въ памяти бесѣды съ Тошей по поводу этого учебнаго заведенія.

— Тебѣ здѣсь больше нравится, чѣмъ у Мая?

— Еще бы! Въ 1,000, 1,000 милліоновъ разъ больше!

— Да, вѣдь, говорятъ, директоръ дерется.

— Такъ что жъ, что дерется, и мюнхенскій линейкой больно билъ, а я любилъ школу,—директоръ за вихры отдеретъ, потомъ становится добрымъ-предобрымъ!

Тоша весело хохочетъ.

— Да за что онъ за вихры деретъ?

— Мало ли за что. Вотъ я нашелъ уголекъ въ коридорѣ и на стѣнѣ нарисовалъ директора. Да такъ похоже... хохолъ его такъ и торчитъ, носъ огромный...

— Тоша!—остановила я его въ ужасѣ, а онъ, сверкая глазенками, продолжаетъ, покатываясь со смѣху:

— Всѣ мальчики сбѣжались, кланяясь стѣнѣ, кричали: «Иванъ Ивановичъ, а Иванъ Ивановичъ [1]), простите, больше не будемъ!»

Тоша представилъ директора, какъ тотъ нечаянно подкрался и, увидѣвъ свое изображеніе на стѣнѣ, разсерженно процѣдилъ сквозь зубы: «Э, да ты вотъ каковъ, Сѣровъ!», постоялъ, постоялъ передъ портретомъ, а затѣмъ принялся за Тошинъ вихоръ.

Когда Тоша разсказывалъ объ этомъ инцидентѣ, его веселость дошла до крайней необузданности, и неоднократное повтореніе фразы: «Э, да ты вотъ каковъ, Сѣровъ!» было произнесено съ такимъ неподдѣльнымъ юморомъ, что я заразилась, наконецъ, его безумнымъ смѣхомъ и проглотила, конечно, подвернувшееся было филистерское нравоученіе по адресу Тошиныхъ проказъ.

Когда подобныхъ проказъ, занесенныхъ въ «черную» книгу, накоплялось изрядное количество, меня повѣсткой вызывали въ гимназію.

— Я не знаю, что мнѣ дѣлать съ вашимъ сыномъ, вотъ полюбуйтесь,—встрѣчаетъ меня обыкновенно директоръ, достаетъ «черную» книгу поспѣшно перелистываетъ весь реестръ грѣшниковъ, наконецъ, натыкается на фамилію «Сѣровъ».—Такъ вотъ-съ! № 1—нарушилъ порядокъ въ классѣ, вытаскивая клопа изъ чернильницы. Вѣдь, всѣ повскакали со своихъ мѣстъ,—на что это похоже? Ну, Сѣровъ тащитъ клопа, потомъ Ивановъ, а наконецъ всѣ бросятся за клопами... это порядокъ?

Директоръ задыхался отъ волненія.

— А зачѣмъ клопы водятся въ классѣ?—пыталась я вставить.

— Ужъ это не мое дѣло, спросите сторожа.

— И что же, мой сынъ былъ за это наказанъ?

— Конечно. Теперь взгляните,—директоръ выволокъ изъ шкафа

---

[1]) Имя подлинное забыла.

нѣсколько тетрадокъ,—у насъ установлено правило, чтобы обложки на книгахъ и тетрадкахъ сохранялись въ чистотѣ, безъ кляксъ, безъ рисунковъ, безъ текстовъ. Это что?—Онъ гнѣвно ткнулъ пальцемъ въ обертку одной тетради.—Гдѣ это онъ видѣлъ, я васъ спрашиваю, гдѣ? А вы увѣряли, что онъ за границей воспитывался! Хороша заграница!

Онъ придвинулъ тетрадь.

— Какъ гдѣ онъ видѣлъ?—засмѣялась я, залюбовавшись на рисуночекъ,—въ картинныхъ галлереяхъ: знаменитый Теньеръ мало ли трактовалъ подобные сюжеты?

Директоръ былъ, вѣроятно, дѣйствительно добрѣйшимъ существомъ; съ любопытствомъ вглядѣлся въ рисуночекъ: ребенокъ такъ естественно, такъ дѣловито сидѣлъ на суднышкѣ и усердно хлопалъ въ ладошки!

Тоша былъ привязанъ къ своей гимназіи, главнымъ образомъ, по товариществу: онъ нашелъ въ ней подходящихъ товарищей, скрасившихъ его одиночество внѣ школы.

Василій Ивановичъ устроилъ насъ въ очень милой семьѣ инспектора народныхъ училищъ. Сначала мы чуждались другъ друга, но мало-по-малу стали сближаться и такимъ образомъ положили начало тѣсному кружку изъ дѣтей приблизительно Тошиныхъ лѣтъ. Онъ переживалъ какъ разъ тотъ переходный возрастъ, котораго я всего болѣе опасалась: обычные Flegeljahre страшили меня неимовѣрно. Эти роковые годы служатъ предметомъ особой заботливости каждой добропорядочной семьи,—съ опаской слѣдятъ родители за своими подростками-дѣтьми, особенно, когда связь между семьей и учебнымъ заведеніемъ не особенно тѣсна. Я всего болѣе надѣялась на нашъ домашній кружокъ, на товарищество хозяйскихъ дѣтей, хорошо мнѣ извѣстныхъ, а особенно уповала я на В. И., съ которымъ я вступила въ гражданскій бракъ.

Онъ былъ человѣкъ твердыхъ убѣжденій, которыя онъ неуклонно и широко примѣнялъ въ жизни; понятно, вліяніе его должно было благотворно дѣйствовать на сына моего именно съ этой стороны, со стороны этической. Впрочемъ, В. И. увѣрялъ, что у Тоши рѣдкая цѣломудренная натура, что она предохранитъ его отъ всякой грязи житейской, отъ нездоровыхъ пороковъ.

Что касается нашего дѣтскаго кружка, то его единственной миссіей было внести здоровое веселье въ жизнь дѣтворы: пѣли хоры, играли маленькія комедіи; Тоша пристрастился къ нимъ и выказалъ недюжинныя комическія способности, зато пѣніе подъ моимъ руководствомъ не клеилось у него; сколько народа мнѣ удалось обучить музыкальной грамотѣ,—сынъ мой остался безграмотнымъ, даже нотъ не зналъ. Уже когда онъ былъ взрослымъ, его внезапно обуяла охота изучать музыку; онъ пріі-

обрѣлъ скрипку, сталъ обучаться у г. Безекирскаго. Дѣло не пошло,—скрипка была скоро заброшена! Слушать музыку Тоша умѣлъ—разумно, внимательно слушалъ.

Въ Кіевѣ В. И. пожелалъ ознакомиться съ произведеніями Вагнера; я охотно исполняла весь циклъ «Нибелунговъ», Тоша частенько примащивался къ роялю и слушалъ безъ устали.

Пріѣздъ Мины Карловны яркой полосой освѣтилъ нашу кіевскую жизнь; она привезла массу романсовъ, пѣсенъ, оперныхъ отрывковъ и исполняла ихъ безподобно.

Съ живописью дѣло не двинулось впередъ, хотя Тоша поступилъ въ классъ рисованія къ г. Мурашко. Я не горевала объ этомъ,—жизнь ег о сложилась такъ нормально, такъ содержательно.

Мягкій, теплый климатъ, красивая природа, замѣчательно привлекательный городъ, благодушный народъ—отъ всего этого вѣяло такой гармоніей, такой чисто-южной благодатью, что отсутствіе излюбленнаго искусства не особенно было замѣтно, и Тоша не скучалъ по немъ. Изрѣдка всклоченная голова какого-нибудь монаха или заброшенный монастырь вносились въ столь же пустынный альбомчикъ.

Съ этой стороны общество В. И. не могло поощряюще вліять на Тошу, зато ихъ близкое товарищество благотворно дѣйствовало на его общее развитіе, на серьезное отношеніе къ жизненнымъ вопросамъ.

Кіевъ исправилъ однобокость въ Тошиномъ воспитаніи, нѣсколько уравновѣсилъ его артистическую натуру. Появленіе маленькаго существа въ нашей семьѣ прибавило еще болѣе теплоты и гармоніи. Для Тоши это было ново, непривычно: онъ не имѣлъ ни братьевъ ни сестеръ.

IX.

СНОВА МОСКВА.

Два года длилось наше мирное, убаюкивающее существованіе въ Кіевѣ... всего два года! В. И. попался въ одной политической исторіи, послѣдствіемъ чего была высылка изъ Кіева. Къ лѣту я всей семьей поѣхала къ нему; внезапно разразился въ томъ краю дифтеритъ, и В. И. назначили тамъ эпидемическимъ врачомъ. Снова предстояла ломка, большая перемѣна всей жизни, снова пошли совѣщанія... Я поспѣшила съ ребятками покинуть эту злополучную мѣстность. Мы съ Тошей такъ стосковались по музыкѣ, по живописи, по артистическому люду, что, не сговариваясь, рѣшили поѣхать въ Москву: мы изголодались артистическимъ голодомъ.

Въ Москвѣ Тоша первымъ дѣломъ умчался тотчасъ же къ Рѣпину: онъ былъ счастливъ, словно къ берегу причалилъ послѣ долгаго плаванія, долгаго пребыванія на чужбинѣ.

Рѣпины встрѣтили его, какъ близкаго родственника, пригрѣли, обласкали. Снова хожденіе въ ателье, снова прогулки съ рисуночками въ папкахъ, посѣщеніе выставокъ, знакомство съ художниками. Тоша ожилъ, зажилъ «своею» жизнью.

Моя же «оскудѣла» въ настоящемъ смыслѣ этого слова. Измучила меня и ссылка В. И., и тяжкая болѣзнь маленькаго сыночка, котораго думала спасти быстрымъ отъѣздомъ въ Москву, и неоконченная моя опера [1]), и влеченіе «въ народъ», получившее сильное подкрѣпленіе въ лицѣ В. И., влеченіе, которому не предвидѣлось скораго осуществленія,—все вмѣстѣ создало тяжелую атмосферу тоскующаго человѣка. Я была счастлива, что Тоша нашелъ себѣ «свою» жизнь, но невольное его отчужденіе отъ меня сгустило еще болѣе мракъ... Къ тому же опять сталъ ребромъ проклятый вопросъ: въ какую гимназію поступать Тошѣ?

Онъ неохотно подчинялся моему непоколебимому рѣшенію продолжать общее образованіе до 16-лѣтняго возраста, когда можно будетъ прямо перейти въ Академію Художествъ. Онъ уступилъ, наконецъ. Началось мучительное время: ученіе нехотя, безъ интереса, безъ внутренняго удовлетворенія. Тоша рвался на просторъ, въ широкій свѣтъ; кругъ знакомыхъ у него расширился, и встрѣча съ Праховымъ, извѣстнымъ знатокомъ искусства, не могла не отразиться на такомъ впечатлительномъ существѣ, какимъ былъ Тоша. Праховъ его очень высоко цѣнилъ, предсказывалъ ему будущность художника значительной величины.

У Мамонтовыхъ Тоша былъ своимъ человѣкомъ, а около Саввы Ивановича стали группироваться московскіе художники; лучшія силы того времени нашли въ его домѣ гостепріимный пріютъ, радушный пріемъ. Тошины музыкальные запросы были вполнѣ удовлетворены знакомствомъ съ семьей Анатолія Ивановича Мамонтова; въ его домѣ культивировалась камерная музыка, до сей поры мало извѣстная моему сыну. Кромѣ того, что она обогатила его музыкальныя знанія, она приковала его къ «Анатольевичамъ», тѣмъ болѣе, что одинъ изъ сыновей, готовившійся въ художники, близко сошелся съ нимъ.

Объ эту пору Рѣпинъ ему заказалъ копію съ маленькой картины Шварца [2]). Тоша получилъ первые заработанные 50 руб. и, что гораздо было важнѣе, обратилъ на себя серьезное вниманіе знатоковъ: копія удалась

---

[1]) „Уріель Акоста".

[2]) Оригиналъ въ Третьяковской галлереѣ. Копія находится у Д. В. Стасова.

ему вполнѣ. Нельзя сказать, чтобъ этотъ успѣхъ приблизилъ его къ гимназіи; къ тому же представленіе о ней сопровождалось нуднымъ угрызеніемъ совѣсти, сознаніемъ своей виновности передо мной. Удивительно ли, что гимназія стала предметомъ нашихъ раздоровъ, нашихъ пререканій? Притомъ признаніе его таланта, его симпатичности—все вмѣстѣ не могло не повліять на него въ смыслѣ отчужденія отъ гимназіи.

Разъ меня пригласили Мамонтовы къ себѣ на званый вечеръ. Пріѣзжаю. Толпа гостей у эстрады, весело улыбаясь, восторженно встрѣчаетъ какую-то мнѣ неизвѣстную балерину. Она подъ вуалью любезно раскланивается; потомъ пошли обычные «перелеты», battement des pieds и всякія другія балетныя манипуляціи. По заключеніи танца—громъ аплодисментовъ.

Подходитъ Е. Г. и со своей милой улыбкой обращается ко мнѣ:

— Вамъ нравится балерина?

Толпа прихлынула ко мнѣ.

— Н-да,—отвѣтила я, недоумѣвая, почему гости заинтересовались моимъ отвѣтомъ.

— Вы не знаете, кто эта танцовщица?—продолжала Е. Г.

— Не знаю.

— Не знаете? Да, вѣдь, это Тоша!...

Послѣ подобныхъ вечеровъ у кого хватитъ мужества пойти долбить латынь?

Ужъ меня перестали тревожить приглашеніями пожаловать къ директору для объясненій въ гимназію,—ко мнѣ классные наставники приходили совѣщаться, какія принять мѣры пресѣченія, и пр.

Оказалось, Тоша отъ меня скрывалъ, что онъ частенько пропускалъ уроки въ гимназіи.

Внезапное заболѣваніе уха временно прервало нашу будничную жизнь. Началось продуваніе, промываніе, въ ухѣ образовался внутренній нарывъ, окончившійся прободеніемъ барабанной перепонки, врачи пугали окончательной глухотой, если не будетъ беречь другого, здороваго уха. Тоша совсѣмъ палъ духомъ, захандрилъ и въ отчаяніи набросалъ рисунокъ съ краткой подписью: «Я оглохъ». Долгое время я не могла смотрѣть безъ слезъ на этотъ клочокъ бумаги, и сейчасъ живо представляется мнѣ выраженіе изможденнаго лица, искаженнаго болью, невыразимымъ страданіемъ... Тщательно берегла я рисуночекъ, онъ погибъ въ пожарѣ вмѣстѣ съ другими драгоцѣнными реликвіями [1]).

Такъ или иначе, болѣзнь насъ снова сблизила; дружески, попрежнему

---

[1]) Портретъ углемъ Антокольскаго, зимній ландшафтъ моей деревни.

переговорили мы о его занятіяхъ, рѣшили ихъ дотянуть въ гимназіи до поступленія въ Академію—оставалось всего полтора года.

Отправилась я къ директору гимназіи, прошу его отнестись поснисходительнѣе къ моему сыну, дать возможность окончить 4 класса, чтобы потомъ можно было перейти въ Художественную Академію.

— И самое лучшее! Онъ, по всей вѣроятности, будетъ художникомъ. Всѣ его тетрадки изрисованы и—я вамъ долженъ сказать—весьма талантливо, весьма! Мнѣ преподаватели жаловались, что наказывать его невозможно: стоитъ въ углу и рисуетъ портреты учителей, да такъ удачно, что тѣ, забывая свои роли карателей, выпрашиваютъ на память свои портреты у наказаннаго. Отчего вы его сейчасъ не хотите помѣстить въ Академію?

— Тамъ до шестнадцати лѣтъ не принимаютъ...

— А! Ну, мы сдѣлаемъ все, что отъ насъ зависитъ.

Наступаетъ затишье. Тоша сидитъ дома: долбитъ латынь. Тысячу разъ я себя спрашиваю: зачѣмъ ему эта ненавистная латынь?—«А что дѣлать, что?» одолѣваютъ терзающіе вопросы. Противъ репетиторства Тоша рѣшительно возсталъ.

Такъ прошло нѣсколько мѣсяцевъ; казалось, какъ будто ученіе наладилось. Вдругъ въ одинъ прекрасный день неожиданно является М. К. Бларамбергъ, встревоженная, взволнованная.

— Слушай, Сѣровушка, давай спокойно обсудимъ Тошино положеніе...

— Что случилось, несчастіе какое-нибудь?

Въ дверяхъ робко проскальзываетъ безмолвная тѣнь.

— Ничего особеннаго, ты только не волнуйся! Тоша получилъ единицу за латынь и не хочетъ возвращаться въ гимназію. Тебѣ тяжко, я понимаю, да и ему не легко, войди въ его положеніе,—горячо ходатайствовала она за него,—онъ боялся тебѣ объ этомъ сообщить, просилъ меня уладить это дѣло съ тобой.

Тоша стоялъ сконфуженный, но твердая рѣшимость свѣтилась въ глазахъ. Наступила нудная тишина.

Я только что прочла «Исторію моей жизни» Жоржъ Зандъ, съ жадностью глотала страницы, относившіяся къ борьбѣ съ коллежемъ изъ-за сына, и крѣпко зарубила себѣ въ памяти ея слова: «если школа должна встать стѣной между мною и сыномъ моимъ, пусть лучше онъ останется необразованнымъ».

— Что же ты сейчасъ намѣреваешься дѣлать?—обратилась я къ Тошѣ.

— Пойду къ Ильѣ Ефимовичу, посовѣщаюсь съ нимъ.

Съ этими словами онъ стремительно бросился вонъ изъ комнаты.

Гимназическій вопросъ былъ рѣшенъ.

«Возьму хорошихъ учителей, пусть дома подучится», старалась я себя успокоить, но не вѣрила въ сбыточность этого плана.

— Слава Богу,—воскликнула Мина Карловна, ликуя,—какъ я рада, что все обошлось благополучно!

Если бы она была свидѣтельницей разговора моего съ Валентиномъ Александровичемъ черезъ тридцать лѣтъ, когда онъ меня горько упрекалъ за небрежное отношеніе мое къ его образованію, она не ликовала бы...

Наступило время тягостнаго ожиданія. По совѣту Рѣпина рѣшено было ждать утвержденія Ильи Ефимовича профессоромъ Академіи Художествъ, а тогда начинать хлопотать о пріемѣ Тоши. Послѣдній изнывалъ отъ нетерпѣнія, ожидая срока, когда можно будетъ подать прошеніе. Я съ выходомъ Тоши изъ гимназіи какъ будто сошла съ рельсовъ, совсѣмъ растерялась и также погрузилась въ ожиданія, точно кромѣ Академіи всѣ пути оказывались отрѣзанными. Къ счастью, подвернулась поѣздка Рѣпина къ Днѣпровскимъ порогамъ, куда Тоша его сопровождалъ. Эта чудная поѣздка въ обществѣ крупнаго художника была поворотной точкой въ ростѣ моего сына—онъ повзрослѣлъ, возмужалъ. Это была страница изъ жизни уже не дѣтской; гимназическая страда была забыта, она не мутила болѣе существованія подрастающаго художника, талантливость котораго не только замѣтно проявлялась, но прямо ключомъ била. Обычная формула въ нашихъ бесѣдахъ съ нимъ: «когда ты будешь художникомъ» теперь была замѣнена другой: «ты, какъ художникъ» и пр.

Рѣпинъ получилъ, наконецъ, ожидаемую профессуру; благодаря этому назначенію, наши житейскія колесики получили надлежащій толчокъ, и запутавшіеся узлы стали, повидимому, распутываться. У меня родилась дочка; В. И., будучи переведенъ на другое мѣсто, просилъ привезти ему дѣтей. Исполнивъ его просьбу, я поспѣшила къ Тошѣ въ Петербургъ для подыскиванія ему лучшихъ учителей.

Настала свѣтлая полоса въ нашей совмѣстной жизни, подобрался прекрасный учительскій персоналъ, уроки регулярно установились. Тоша сталъ увлекаться чтеніемъ, даже изъявилъ желаніе учиться по-французски. Забавно выразилось это желаніе. Разъ навѣстила меня г-жа Корсова (жена извѣстнаго московскаго пѣвца); Тоша внимательно прислушивался къ нашему разговору и по уходѣ ея заявилъ, что, если съ нимъ занялась бы г-жа Корсова, онъ сталъ бы усердно учиться по-французски,—такъ она его плѣнила своимъ мелодическимъ голосомъ и чуднымъ выговоромъ. Ея рѣчь такъ непохожа была на парижскій обычный говоръ, котораго онъ особенно недолюбливалъ.

— Какъ я хотѣлъ бы говорить, какъ она! Вотъ съ кѣмъ я бы сталъ заниматься; ты не вѣришь, а я знаю, что сталъ бы.

Немедленно отправилась я къ г-жѣ Корсовой, передала ей разговоръ мой съ сыномъ. Она отъ души разсмѣялась, симпатично отнеслась къ Тошиному энергичному заявленію и назначила часы для занятій французскимъ языкомъ.

— Ah, mon Toschà! Il est vraiment charmant, ce cher Toschà.

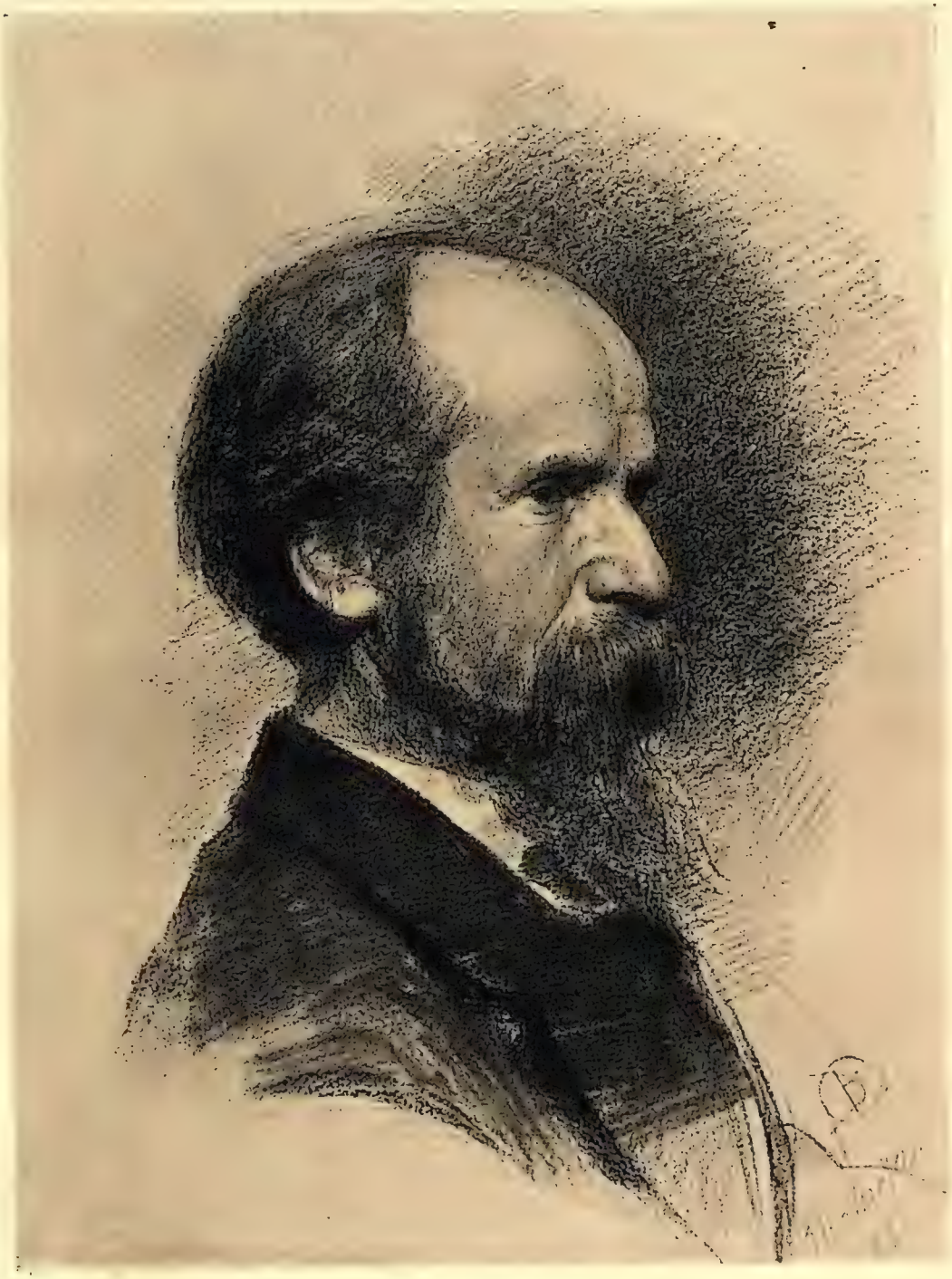
Съ этими словами она весело проводила меня въ переднюю и на другой день явилась уже въ качествѣ учительницы, окончательно очаровавъ ученика своей простой, изящной рѣчью.

Наша жизнь протекала мирно, безъ дисгармоніи, хотя въ развитіи художественной стороны замѣтна была нѣкоторая заминка. Оказалось, занятія искусства были несовмѣстимы для Тоши съ успѣшнымъ изученіемъ «общеобразовательныхъ» предметовъ. Знакомые у насъ оказались общіе; возобновились прежнія связи съ Потѣхиными, но теперь молодое поколѣніе въ силу своихъ талантовъ перетянуло интересъ все еще существующаго кружка на свою сторону. Еще очень юный племянникъ Потѣхина—Аренскій и Тоша (почти одного съ нимъ возраста) теперь представляли собой ярко свѣтящіяся точки въ кругу ихъ многочисленныхъ близкихъ знакомыхъ, родственниковъ, посѣтителей. Долго, ужъ по привычкѣ, вѣроятно, слѣдили мы съ Потѣхиными шагъ за шагомъ съ родственнымъ усердіемъ за блестящими успѣхами двухъ жизней и часто проводили параллель между чистыми юношами, поглощенными своимъ артистическимъ призваніемъ безраздѣльно, совершенно чуждыми какихъ-либо банальныхъ увлеченій.

Насколько мнѣ извѣстно, въ Петербургѣ домъ Потѣхиныхъ былъ первымъ, привѣтствовавшимъ Тошу, какъ будущаго замѣчательнаго художника; можетъ быть, свѣтлая память, сохранившаяся объ отцѣ, помогла высоко цѣнить его сына.

Тѣмъ болѣе слѣдуетъ отмѣтить драгоцѣнную чуткость семьи Алексѣя Антиповича, что Тошѣ не сразу удалось пробиться въ Петербургѣ; его тамъ долго чуждались, и антагонизмъ между Петербургомъ и Москвой по отношенію къ нему обнаруживался довольно явственно.

Наконецъ, наступилъ вожделѣнный мигъ. Тошу приняли въ Академію, хотя онъ еще не достигъ 16-тилѣтняго возраста. Сразу жизнь его перевернулась: къ научнымъ предметамъ снова явилось небрежное отношеніе, зато комнаты наши заполонены были этюдами разныхъ размѣровъ, разныхъ видовъ, и повсюду красовались холсты съ голыми тѣлами. Изображенія натурщиковъ стали мнѣ мерещиться даже во снѣ. Весь обликъ Тошинъ, какъ физическій, такъ и нравственный, измѣнился сразу. Его самостоятельность сказалась энергично въ самой опредѣленной формѣ—онъ заявилъ категорически, что желаетъ: 1) жить отдѣльно, 2) жить на свой счетъ; всякое вмѣшательство въ вопросѣ объ ученіи было рѣшительно отвергнуто. На-



В. А. Серовъ. Собраніе М. С. Цвѣткова въ Москвѣ.

П. П. Чистяковъ.
(Рисунокъ 1881 г.)

шелъ себѣ заказъ въ одномъ книжномъ магазинѣ, гдѣ требовались рисунки для иллюстрацій по ботаникѣ. Удовлетворивъ его требованія, насколько это было въ моей власти, я почувствовала, что мои материнскія обязанности прекратились, и съ переѣздомъ Тоши въ отдѣльную комнату, нанятую поблизости отъ Академіи, я тотчасъ ринулась въ народъ для осуществленія задачи всей моей жизни: перенести музыку въ деревню.

Первый опытъ былъ сдѣланъ въ Сябринцахъ, Новгородской губерніи.

Тамъ, гдѣ свилъ свое гнѣздышко Г. И. Успенскій, тамъ,—думалось мнѣ,—народъ откликнется навѣрно на мое немудрящее дѣло.

Итакъ, мы пустились въ путь, каждый по своей дорогѣ, не мѣшая другъ другу.

Академія захватила Тошу всецѣло, безраздѣльно и это все время пребыванія его въ ея стѣнахъ.

Въ тотъ моментъ, когда онъ почувствовалъ себя неудовлетвореннымъ, онъ рѣзко оборвалъ нить своего ученичества.

Кругомъ преобладало глубоко-скептическое отношеніе къ Академіи, къ ея неподвижности, безжизненности, особенно послѣднее ей ставилось въ вину.

Молодые талантливые художники сплотились подъ знаменемъ «передвижниковъ» и страстной борьбой всячески выражали свой протестъ противъ рутины, противъ академической затхлости. Въ моментъ поступленія Тоши бурливость воинственныхъ выступленій затихла, выработалась строгая критика безъ запальчивости, что вполнѣ соотвѣтствовало прирожденнымъ свойствамъ моего сына, очень рано обнаружившимся и красною нитью проходящимъ въ теченіе всей его жизни.

Помню его увлеченіе профессоромъ Чистяковымъ; онъ былъ еще слишкомъ юнъ, онъ не сумѣлъ оформить зарождающуюся внутреннюю переработку художественныхъ взглядовъ, но что-то новое, незрѣлое прорывалось у него наружу.

Быть можетъ, я ошибаюсь, но явилась въ немъ какая-то «трезвенность» въ оцѣнкѣ Рѣпина, которая впослѣдствіи разрослась до полной розни. Я, понятно, говорю о розни на художественной почвѣ: къ человѣку, Ильѣ Ефимовичу Рѣпину, онъ сохранилъ теплое—я скажу, родственное отношеніе до самой могилы.

Эта близость во многомъ проявлялась у Тоши даже въ самой живописи. Знаменитые рѣпинскіе мазки, рѣпинскій реализмъ ему часто ставили на видъ. Далѣе выяснится, какъ то новое, что такъ неясно, робко, почти намеками высказывалось имъ въ эту эпоху его художественнаго развитія, получило сильную поддержку въ кругу его товарищей, юныхъ, крупныхъ талантовъ, художниковъ, а современемъ стало проявляться твердо, ясно въ его собственныхъ произведеніяхъ.

X.

СЕМЬЯ СИМОНОВИЧЕЙ.

До своей женитьбы, до семейнаго собственнаго очага Тоша искалъ уюта, теплоты въ чужихъ семьяхъ, отогрѣвался у чужихъ очаговъ. Я не могла ему создать постоянной семейной обстановки; мы переживали вмѣстѣ недолгіе хорошіе моменты; но отсутствіе дара, необходимаго для поддержанія священнаго огня на алтарѣ семейственности, и складъ всей моей жизни лишили сына моего этой основы дѣтскаго счастья (когда семья сгруппировывается при нормальныхъ, благопріятныхъ условіяхъ). Между тѣмъ Тоша неуклонно льнулъ къ семейственности. Непремѣннымъ условіемъ была, конечно, соотвѣтствующая этому высокому культу жрица, т.-е. женщина, не только производящая на свѣтъ Божій своихъ дѣтенышей, но вносящая въ бракъ гармонію, красоту и нравственную уравновѣшенность. Таковъ былъ идеалъ В. А. Женщинъ съ нажимомъ онъ не переносилъ; ему было все равно, къ какому столѣтію, десятилѣтію ни принадлежала эта женщина съ крупной индивидуальностью, но если она представляла изъ себя элементъ давящій, сознательно или стихійно, эта женщина была ему не по нутру; онъ могъ отдавать должную дань ея заслугамъ, но самъ невольно отдалялся отъ нея, и подобныя женщины не вызывали въ немъ ни чувства дружбы ни поклоненія.

Первый очагъ, отогрѣвшій его деликатную дѣтскую душу въ самомъ нѣжномъ, ребячьемъ возрастѣ, былъ риммершмидтовскій уголокъ на Изарѣ, съ матерью во главѣ, воспитанной въ чисто-германскомъ духѣ и создавшей вокругъ себя милую, культурную, сердечную атмосферу.

Дальнѣйшимъ оазисомъ для Тоши служилъ мамонтовскій домъ съ чисто-русскимъ широкимъ размахомъ. Представительницей этого семейнаго очага была Елизавета Григорьевна, совершенно не соотвѣтствовавшая «размашистости» окружающей обстановки: женщина съ огненной душой, она этотъ огонь зарывала глубоко подъ непроницаемую оболочку феноменальной сдержанности, дабы никто не смѣлъ заглянуть въ ея святая святыхъ. Тоша-ребенокъ безсознательно уловилъ эту силу «безъ нажима», преклонился передъ нею, не ощущая ни малѣйшаго давленія. Это—тайна крѣпко вѣрующихъ натуръ: приковывать безпредѣльно, безъ критики, безъ подтачивающаго сомнѣнія,—свойство нашихъ славянскихъ доблестныхъ женскихъ натуръ во всѣ вѣка, во всѣ эпохи.

Послѣднее пристанище уже юноши-Тоши имѣло громадное значеніе въ

его жизни. Я говорю о семьѣ С. Семья эта играла преобладающую роль въ періодъ формировки его характера, имѣла огромное вліяніе на складъ его убѣжденій, принциповъ («ихъ у меня мало, но зато я ихъ крѣпко придерживаюсь»,—говаривалъ онъ часто).

Главой этой семьи былъ врачъ, человѣкъ твердаго закала въ смыслѣ борьбы за убѣжденія, за свои соціальныя вѣрованія. Онъ былъ суровый фанатикъ, но фанатизмъ его смягчался младенчески-чистой, наивной душой. Жизнь его сложилась оргинальнѣйшимъ способомъ. Будучи поборникомъ всѣхъ передовыхъ идей своего времени, онъ тяготѣлъ къ патріархальному—скажу даже, къ библейскому складу жизни. Семья составляла коренную суть его существованія, онъ рано женился, и многочисленность ея поразительно контрастировала съ юностью главаря своего, а главное—она поражала необычайнымъ идеализмомъ среди самыхъ гнетущихъ злобъ дня. Что-то высокое, честное, внушающее безграничное довѣріе, трогало всѣхъ приходившихъ съ семьей въ какое-либо соприкосновеніе.

Самъ С. предъявлялъ къ обществу нравственныя требованія, часто трудно выполнимыя; зато жена его на своихъ плечахъ находила возможность вынести всю трудность этой задачи: высокія требованія мужа согласовать съ условіями жизни—при вѣчной нуждѣ въ матеріальныхъ средствахъ, при усиленномъ умственномъ трудѣ, при необычайной жаждѣ пріобрѣтать свѣдѣнія, которую она умѣла утолять при всякихъ невзгодахъ. Все это вмѣстѣ создало изъ нея совершенно особенный женскій типъ, который Тоша сумѣлъ оцѣнить въ достодолжной степени. Оба супруга были яркими выразителями 60-хъ годовъ, вѣрили въ глубину значенія этой эпохи, богатой содержаніемъ умственнымъ и этическимъ. Вотъ у этихъ «шестидесятниковъ» росла семья—источникъ ихъ радостей, ихъ печалей. Какъ широко они понимали воспитательное свое значеніе, явствуетъ изъ того, что безъ всякаго навязыванія своихъ принциповъ, сложившихся у нихъ въ неустанной борьбѣ за сохраненіе этихъ принциповъ на желаемой высотѣ, семья совершенно самобытно развивалась, и получилась изъ амальгамы эстетическихъ теченій (одна дочь была тогда скульпторшей, другая музыкантшей), научныхъ тенденцій при культивированіи высокой г р а ж д а н с т в е н н о с т и—получилась своеобразная милая семья, въ которой подрастали жизнерадостныя прелестныя молодыя дѣвушки.

Вотъ гдѣ Тоша нашелъ себѣ свою среду, свой очагъ, свои душевныя привязанности. Одна изъ этихъ молодыхъ дѣвушекъ, воспитанница семейства С., росшая вмѣстѣ съ ихъ дочерьми, сдѣлалась впослѣдствіи женой В. А. Здѣсь, въ этой семьѣ, довоспитался онъ, доросъ, и считалъ ее, эту семью, своимъ нравственнымъ термометромъ. Здѣсь онъ допускалъ анализировать свои поступки, часто и проступки, здѣсь онъ дѣлился своими

радостями, удачами и часто своей хандрой. Было кому выслушать, кому пожалѣть, кому приласкать [1]).

С. умеръ, когда семья не успѣла еще опериться. Тоша этотъ періодъ оперенья переживалъ вмѣстѣ съ молодыми своими сверстницами; вмѣстѣ они доискивались отвѣтовъ на нерѣшенные вопросы, вмѣстѣ стали задумываться о заработкѣ и храбро шли навстрѣчу разнымъ житейскимъ невзгодамъ.

Г-жа С. устроила школу, притянула къ ней всѣ наличныя силы семьи и преданныхъ друзей; школа пошла на славу: въ ней В. А. положилъ основу своему педагогическому призванію. Онъ взялъ на себя классы рисованія и съ помощью своей невѣсты, Ольги Ѳедоровны Трубниковой, провелъ ихъ весьма удачно. Они готовили образцы изъ вырѣзанныхъ фигуръ, наклеенныхъ на доску. Успѣхъ школы поощрялъ молодыя силы—всѣ работали взапуски, гуртомъ, работали талантливо, не поддаваясь ни малодушію ни горечи отъ чувствительныхъ матеріальныхъ лишеній: все это вмѣстѣ создало около семьи С. ту обаятельную атмосферу, которая такъ плѣнила Тошу. Онъ крѣпко симпатизировалъ самой г-жѣ С., во всю свою жизнь сохранилъ къ ней рѣдкое довѣріе, рѣдкую привязаность. Когда въ его собственной семьѣ стрясалась какая-нибудь бѣда, одно появленіе этой женщины уже успокаивало его; твердость, уравновѣшенность ея натуры дѣйствовали на него неотразимо.

Трогательная сценка невольно всплываетъ въ моей памяти. Въ день рожденія г-жи С. Тоша пріѣхалъ поздравить ее.

— Что это, Тоша, ты вздумалъ мнѣ цвѣты преподносить? Цвѣты молодымъ побереги, а мнѣ развѣ для могилы еще понадобятся.

— Это само собой. А сейчасъ ужъ вы не откажитесь ихъ принять отъ меня...

Суббота. Учениковъ распускаютъ пораньше. Учительницы быстро убираютъ классы, наскоро переодѣваются, еле успѣваютъ разукрасить ленточками дѣвичьи свои косы, какъ начинаютъ раздаваться звонки: спѣшатъ «субботники»—обычные посѣтители субботнихъ вечеровъ семьи С.

Эти было единственные свободные вечера, предназначенные для

---

[1]) Помню, какъ—когда Тоша возвращался изъ Москвы (куда частенько уѣзжалъ „встряхнуться“)—мы всѣ гуртомъ и въ одиночку пробирали его за высокомѣріе, требовательность и обидное глумленіе надъ людьми достойными во всѣхъ отношеніяхъ, но вслѣдствіе какихъ-нибудь внѣшнихъ недостатковъ навлекшими на себя его немилостивое отношеніе. Онъ шибко защищался, или, скорѣе, защищалъ Москву, въ концѣ концовъ уступалъ коллективному натиску, укрощался и понемногу забывалъ московскія роскошныя хоромы и пр., пр.

для полнаго отдыха, когда можно было засиживаться хоть до зари—утро воскресное сулило величайшее блаженство: можно было выспаться безъ всякой опаски, что скоро нагрянетъ буйная ватага школьниковъ, требовавшая бдительнаго надзора, напряженнаго вниманія.

Итакъ, съ шести часовъ начинаютъ собираться: Тоша мчится на Кирочную съ Васильевскаго острова, я—изъ деревни. Въ эту субботу молодежь особенно торжественно настроена: ожидаются два новыхъ посѣтителя—Тошины товарищи изъ Академіи.

Уже поэтъ-подростокъ успѣлъ ознакомить свою аудиторію съ только что появившимся въ печати стихотвореніемъ Надсона; а студентъ-математикъ успѣлъ потѣшить собравшихся барышень, товарокъ хозяйскихъ дочерей, забавными анекдотами, какъ вошли Врубель и Дервизъ.

Послѣ «перваго» знакомства, сразу водворился непринужденный тонъ съ примѣсью милой задушевности, къ чему располагала вся небогатая трудовая обстановка.

Врубель и Дервизъ вступили въ ряды неизмѣнныхъ посѣтителей субботнихъ вечеровъ.

Миловидность молодыхъ дѣвушекъ, ихъ безпритязательная простота рядомъ съ необычайной работоспособностью и талантливостью—въ этомъ состояла вся притягательная сила семьи.

Вечера на Кирочной получили значеніе вслѣдствіе случайнаго подбора лицъ, занявшихъ со временемъ видное положеніе въ разныхъ областяхъ общественной жизни. Искусство и художники, понятно, составляли интересъ «субботниковъ», и между художниками Врубель, конечно, первенствовалъ. Онъ былъ старше всѣхъ, былъ начитанъ, разносторонне освѣдомленъ не только въ вопросахъ художественныхъ,—онъ былъ вообще очень свѣдущій, тонко образованный молодой человѣкъ.

Здѣсь, въ трудовомъ салонѣ на Кирочной, многое созидалось, многое выяснялось въ современныхъ задачахъ искусства и жизни.

Тутъ вырабатывались новые взгляды на живопись; грядущій «модернизмъ» уже носился въ воздухѣ; прогрессивныя вѣянія еще не вылились въ осязательную форму: молодые друзья-художники только чаяли будущее въ художественномъ движеніи. Помнится, тутъ впервые былъ брошенъ смѣлый вызовъ «старикамъ», т.-е. передвижникамъ; идейность, тенденціозность въ живописи рьяно отрицались.

— Пусть будетъ красиво написано, а что написано, намъ не интересно...

— Значитъ, и этотъ самоваръ, если будетъ красиво написанъ, имѣетъ право называться художественнымъ произведеніемъ?

— О, всеконечно,—дружно отстаивали художники свою точку зрѣнія

съ преувеличеннымъ подчеркиваніемъ. Оно было вызвано азартнымъ отстаиваніемъ со стороны пожилыхъ поклонниковъ направленія передвижниковъ.

И дороги же намъ были эти незабвенныя субботы!

Бывало, Врубель среди горячей рѣчи чертитъ византійскіе «лики» (эскизы, послужившіе, мнѣ помнится, для собора въ Кіевѣ); Тоша съ вѣчными альбомчиками [1]) обыкновенно помалкиваетъ, изрѣдка вставляя вѣское словцо; молодая талантливая скульпторша, хозяйская дочка, лѣпитъ изъ воска горельефъ матери, жадно прислушиваясь къ новому слову молодыхъ поборниковъ любимаго искусства. Изъ сосѣдней комнаты доносится звонкій голосъ Дервиза, распѣвающаго съ горячностью романсы Чайковскаго подъ аккомпанементъ своей будущей жены, дочери г-жи С.

Часто эти вечера заканчивались шарадами, въ которыхъ принимали участіе и малолѣтніе члены семьи.

Вкусъ, изобрѣтательность талантливыхъ жрецовъ искусства чудесно сплетались съ молодостью, красотою ихъ юныхъ поклонницъ.

Атмосфера чистая и свѣжая какъ будто окутывала золотистой тканью ихъ свѣтлое существованіе; какой-то особенно нѣжный, неуловимо деликатный колоритъ просвѣчивалъ сквозь тусклую петербургскую мглу; тонкій ароматъ молодости бодрилъ и очаровывалъ...

XI.

СЯБРИНЦЫ.

В. И. Нѣмчиновъ отбылъ свою ссылку, реабилитировалъ себя въ въ своихъ гражданскихъ правахъ, мечталъ всю семью переселить въ Кіевъ, но мечтамъ его не суждено было осуществиться.

Заразившись на практикѣ тифомъ, онъ скончался въ кіевскомъ лазаретѣ, гдѣ я его застала за нѣсколько дней передъ смертью.

Ударъ былъ жестокій для насъ съ Тошей: онъ любилъ Нѣмчинова, и неожиданность этого событія удвоила его горе.

Маленькія дѣтишки наши находились въ Сочи, у Марьи Арсеньевны Быковой—высокообразованной, благородной личности, передъ которой я преклонялась; падагогическій талантъ ея былъ оцѣненъ всѣми ея современниками. Я и Василій Ивановичъ, крѣпко сдружившись съ ней, не колеблясь довѣрили ей нашихъ двухъ малютокъ. Въ моментъ его кончины я очутилась совершенно одинокой и на первыхъ порахъ не хотѣла нару-

[1]) Альбомчики эти всѣ сохранились.

шить это одиночество: великое горе легче переживается вдали отъ людей, безъ свидѣтелей, когда не нужно дѣлать усилій для того, чтобы не обременять постороннихъ своими тяжелыми переживаніями. Я продолжала жить въ Сябринцахъ.

Почему-то мои близкіе родственники рѣшили, что меня оставлять одну жить въ деревенской обстановкѣ нельзя при томъ возбужденномъ состояніи, въ которомъ я находилась, и... въ одно прекрасное утро на порогѣ моей комнатки явился Тоша съ красками, мольбертомъ и крохотнымъ чемоданчикомъ.

— Я надумалъ писать твой портретъ,—шутливо произнесъ онъ,—ты, вѣдь, ничего не имѣешь противъ этого?

Что я могла имѣть противъ этого? Я давно жаждала имѣть портретъ, сработанный моимъ сыномъ.

Устроившись болѣе или менѣе сносно въ моемъ помѣщеніи, Тоша принялся за дѣло. Я постоянно носила кофту съ мѣховымъ воротникомъ и широкими обшлагами изъ того же бѣличьяго мѣха. Онъ усадилъ меня къ столу въ самой естественной, непринужденной позѣ и просилъ остаться въ моемъ обычномъ одѣяніи.

Первые сеансы прошли благополучно, мнѣ даже какъ будто становилось легче на душѣ, и мое горе, казалось, было преодолѣно, какъ вдругъ случилась совершенно неожданная помѣха, нарушившая Тошину работу. Пока онъ возился съ предварительными подготовленіями: усаживалъ «натуру», налаживалъ освѣщеніе, набрасывалъ пробные мазки на палитру и пр., пр., я сама оживилась, и повидимому все обстояло благополучно.

Наступилъ моментъ художественнаго творчества... мы оба молчали, оба прониклись серьезнымъ значеніемъ этого момента. Тоша пронизывалъ свою модель острымъ взглядомъ портретиста-художника, какъ будто проникалъ въ самую сокровенную глубь души... Водворилась жуткая деревенская безмолвная тишина. Лихорадочное его вниманіе достигло высшаго напряженія: видимо, онъ боялся потерять уловленное сходство, утратить удачное настроеніе. Все глубже, все пытливѣе вглядывался онъ въ меня; у меня спирало дыханіе въ груди, что-то комкомъ подкатилось къ горлу.

— Тоша! Я больше не могу... Не могу я переносить твоего взора: онъ душу мою обнажаетъ! Мнѣ жутко до боли, точно я безстыдно выставляю напоказъ свои страданія, свою нестерпимую муку.

Голова моя опустилась на столъ, и глухія рыданія нарушили тишину. Вдругъ раздался какой-то странный трескъ, что-то шумно упало... смотрю: Тоша стоитъ, прижавши лицо къ окну, рамка откинута въ сторону, у ногъ моихъ... разорванный въ клочки портретъ!!

Никогда мы не вспоминали объ этомъ злосчастномъ случаѣ, никогда мой сынъ не пытался болѣе писать съ меня портрета.

Маленькая записочка Гл. Ив. Успенскаго вывела насъ изъ кошмарнаго, невообразимо нуднаго состоянія. «Не хотите ли прокатиться сегодня вечеромъ въ Лядно, къ А. В. Каменскому, тогда запаситесь тулупами». Болѣе обстоятельныхъ писемъ я отъ Успенскаго не получала. «Сегодня баня топилась—хотите воспользоваться благопріятнымъ случаемъ? Ждемъ къ чаю». Я подобнымъ лаконическимъ записочкамъ была несказанно рада: онѣ всегда сулили возможность видѣть его, бесѣдовать съ нимъ, что случалось не особенно часто, хотя мы были сосѣдями. Въ этотъ разъ его записочка пришла особенно кстати; мы съ Тошей тотчасъ приступили къ сборамъ. Дорога была хоть не дальняя, но проѣздъ 18-ти верстъ въ крещенскій морозъ требовалъ все-таки нѣкоторыхъ мѣръ предусмотрительности. Нашлись, наконецъ, сани, тулупы—двинулись! Морозъ былъ лютой: трещало сверху, потрескивало снизу. Замерзшія болота какъ стекло разбивались о тяжелыя полозья. Лѣсъ погруженъ былъ въ магическую дремоту; звѣзды задорно подмигивали. Тоща, попавъ въ незнакомую компанію, угрюмо молчалъ, а Г. И., наоборотъ, былъ въ ударѣ: ямщиковъ подзадоривалъ перегонять другъ друга; изрѣдка перекидывался «крылатымъ» словцомъ съ гостями (кажется, Михайловскій сидѣлъ въ другихъ саняхъ); комья снѣга попадали и на нашу долю.

Поѣздки въ Лядно въ былыя времена имѣли свою специфическую прелесть. Тамъ, въ болотахъ, среди лѣса, гдѣ не только не ожидаешь встрѣтить человѣческаго жилья, но и собачью нору готовъ бы привѣтствовать съ радостью,—тамъ вдругъ нежданно, негаданно очутишься въ привѣтливомъ помѣщичьемъ домикѣ съ прекраснымъ роялемъ, со множествомъ рисунковъ, съ туго набитыми библіотечными шкафами.

Хозяинъ былъ глубоко просвѣщенный человѣкъ, отзывчивый ко всѣмъ культурнымъ проявленіямъ жизни, активный дѣятель во всевозможныхъ прогрессивныхъ начинаніяхъ.

Меня особенно привлекала жена его—прекрасная музыкантша, ласковая, гостепріимная хозяйка. И кто только ни бывалъ въ этомъ укромномъ уголочкѣ, ютившемся въ непроходимыхъ болотахъ, описанныхъ Глѣбомъ Успенскимъ!

Пріѣхали мы, наконецъ, продрогшіе, голодные; рождественскія каникулы притянули всѣхъ учащихся членовъ семьи, такъ что насъ встрѣтила веселая, молодая компанія. Мы сразу всѣ оживились, согрѣлись, насытились и тутъ же задумали поставить сцену изъ «Бориса Годунова» Пушкина, что и выполнили къ общему удовольствію. Меня уволокли къ роялю, подложили играть «Русланъ и Людмилу», а Г. И. мною тогда всецѣло завладѣлъ.

Онъ такъ увлекался этой чудной музыкой, что совершенно забылся въ своемъ увлеченіи: ни залы, ни рояля, ни постороннихъ слушателей не существовало для него. Въ длинномъ выцвѣтшемъ верхнемъ пальто, съ безконечной папироской въ одной рукѣ (онъ имѣлъ обыкновеніе, докуривая одну папиросу, другую держать уже наготовѣ; не бросая выкуренной, на нее надѣвалъ свѣжую, и такъ безъ перерыва, пока не образуется сложнѣйшее сооруженіе чуть ли не въ 1/4 аршина), другою онъ отмахивалъ тактъ съ усердіемъ завзятаго капельмейстера, но все противъ такта. Невзирая на его лже-дирижерство, я продолжала играть съ величайшимъ удовольствіемъ.

— Дальше, дальше!—не давалъ онъ мнѣ останавливаться. Такимъ образомъ я ему играла безподобную музыку до поздней ночи.

— Какъ это хорошо... какъ это дивно хорошо!...—онъ искалъ очевидно подходящихъ словъ для выраженія своего сильнаго впечатлѣнія.

— Ну, ѣдемте домой,—заспѣшилъ онъ внезапно и съ тонкой иронической улыбкой добавилъ: «просвѣщать Углановыхъ!» [1])

Слѣдуетъ пояснить эту легкую усмѣшку, что̀ ее вызывало и почему она прорывалась неоднократно у Г. Ив., который относился ко мнѣ весьма благожелательно.

Дѣло въ томъ, что, начиная съ 60-хъ годовъ, самые лучшіе изъ интеллигентовъ, самыя видныя, самыя передовыя литературныя силы проповѣдывали утилитаризмъ въ искусствѣ. Изъ этого, естественно, вытекало, что народу и подавно эстетика не нужна, а насажденіе музыки въ мужицкой сферѣ—ненужная трата силъ.

Такой умный литераторъ, какъ Г. З. Елисѣевъ, могъ до смѣшного горячиться и доказывать, «что прежде всего мужику нужно хлѣба». Опытъ показалъ, что во время жестокаго голода 1891 г. спросъ на книгу былъ огромный именно въ голодныхъ губерніяхъ,—притокъ книжки былъ особенно великъ съ появленіемъ интеллигента въ захолустной деревнѣ. Мой личный опытъ мнѣ показалъ, что въ самомъ нищенскомъ селѣ Судосевѣ, Симбирской губ., мои работы по музыкѣ имѣли всего большій успѣхъ.

Не о томъ хочу я здѣсь рѣчь вести, а напоминаю лишь, что въ 80-мъ году, когда я познакомилась съ Г. Ив., онъ раздѣлялъ взгляды своихъ современниковъ и считалъ мою дѣятельность лишенной всякаго разумнаго основанія.

---

[1]) Упомянутая фамилія Углановыхъ употреблена въ смыслѣ нарицательномъ; я жила въ ихъ домѣ, народъ охотно собирался слушать музыку, плясать, а иногда и книжку послушать.

В. А. возмущался взглядами шестидесятниковъ на искусство, за исключеніемъ Г. Ив., который вразрѣзъ со своими воззрѣніями, чуткой душой воспринималъ тонко, глубоко все художественное. Не помню, въ этотъ ли пріѣздъ въ Сябринцы В. А. услыхалъ разсужденія Н. К. Михайловскаго о живописи, или онъ читалъ его раньше, но, вернувшись домой, онъ обрушился на Михайловскаго со всей тяжестью своихъ обычныхъ обвиненій:

— Кто его проситъ соваться не въ свое дѣло? Что онъ понимаетъ въ художествѣ? Пусть пишетъ о своемъ Марксѣ,—говорилъ онъ со злобой.

Не такъ жестко относился онъ къ Г. И. Да послѣдній и не выражалъ своихъ мнѣній такъ безапелляціонно, особенно въ чуждой ему области: всегда прислушивался къ своему внутреннему «я», прямо и честно сообщалъ свои впечатлѣнія, проникнутыя глубокимъ пониманіемъ (вспомнимъ незабвенныя слова о Венерѣ Милосской).

В. А. не часто встрѣчался съ Г. Ив., молча вглядывался въ него, и—не знаю, личныя ли наблюденія, или инстинктивное пониманіе натуры Г. И. играли тутъ роль—читалъ мой сынъ произведенія Успенскаго мастерски.

XII.

ДОМОТКАНОВО.

Проснулось общество послѣ глубокаго летаргическаго сна. Вольныя рѣчи полились въ салонахъ; въ кружкахъ молодежи марксизмъ деспотически завладѣлъ умами. Рядомъ толстовское движеніе все болѣе и болѣе стало забирать въ свои ряды вѣровавшихъ въ его проповѣдь. Почувствовалась сильная тяга въ сторону «сидѣнія» на землѣ.

Тверское земство, минуя и то и другое теченіе, шло своей дорогой; встрепенулось, оживилось вслѣдствіе случайнаго подбора «живыхъ» людей съ большимъ знаніемъ по школьнымъ, медицинскимъ, сельскохозяйственнымъ вопросамъ.

Объ эту пору В. Д. Дервизъ женился на дочери г-жи Симоновичъ и купилъ Домотканово—большое, красивое имѣніе, находящееся въ сосѣдствѣ съ Бурашевымъ. Бурашевское психіатрическое учрежденіе, образцовое во всѣхъ отношеніяхъ, достигло тогда кульминаціоннаго пункта своей заслуженной славы. Издалека пріѣзжали знакомиться съ его усовершенствованнымъ устройствомъ. Впрочемъ, о немъ будетъ дальше сказано.

Домотканово, перейдя въ руки В. Д., стало процвѣтать и заняло видную позицію среди помѣщичьихъ тверскихъ усадебъ. Домотканово—старинное помѣстье, съ сильнымъ отпечаткомъ крѣпостническихъ затѣй: съ вырытыми многочисленными прудами, съ причудливымъ мостикомъ, съ массивными прочными постройками. Ужъ одинъ барскій домъ—правда, небогатый—типичными своими глубокими оконными амбразурами, съ темными широкими коридорами, выложенными изъ стариннаго кирпича, съ неизбѣжными колоннадами, подпиравшими фасадъ со стороны парка,—повторяю, ужъ одинъ домъ со службами долженъ былъ плѣнить В. Д., который, пріобрѣтши его, поселился навсегда въ деревнѣ: Домотканово оживилось, разрослось, стало притягивать людей и понемногу преобразилось въ то «государство въ государствѣ», насчетъ котораго жаловался тверской губернаторъ. И дѣйствительно! Такое движеніе по дорогѣ къ усадьбѣ—совершенно исключительное явленіе.

Географическое положеніе Домотканова много способствовало этому движенію; оно занимало центральное мѣсто въ разбросанныхъ кругомъ имѣніяхъ и ото всѣхъ находилось на недалекомъ разстояніи. Самая же притягательная сила крылась въ богатствѣ представителей всевозможныхъ дѣятельностей. Правда, были между ними еще очень юные и неопытные, но энергичные, воодушевленные лучшими идейными исканіями.

Конечно, самымъ выдающимся изъ юныхъ былъ Валентинъ Александровичъ: онъ прямо шелъ къ своей намѣченной цѣли, находилъ готовые мотивы для своихъ «сѣренькихъ» ландшафтовъ и создалъ свой собственный сѣровскій жанръ, столь цѣнимый уже тогда, въ его юные годы.

Если деревня его двинула впередъ со стороны ландшафта и помогла ему найти свою крѣпкую индивидуальность, то само Домотканово вызвало на его холстахъ ту мягкую, сочную красочность, которою залюбовывались цѣнители его таланта. Юность и свѣжесть сказались въ тотъ періодъ его творчества (смѣющаяся деревенская дѣвушка съ лошадью, портреты двоюродныхъ сестеръ и проч.).

Несомнѣнно, Домотканово имѣло громадное воспитательное вліяніе на складъ характера Валентина Александровича, твердаго, граждански выработаннаго. Первые годы увлеченія Домотковымъ составляли «золотой вѣкъ» его молодого существованія. Ольга Ѳедоровна, конечно, всего болѣе скрасила это существованіе; ему, истинному семейственнику по натурѣ, ея рѣшеніе сдѣлаться его женой дало новый стимулъ къ сознательной борьбѣ, безъ которой жизнь такого самобытнаго художника не могла пройти. Такъ ему удалось сохранить свою позицію человѣка цѣльнаго, твердаго, непоколебимаго, точно высѣченнаго изъ одного камня.

Въ матеріальномъ отношеніи онъ не былъ обезпеченъ и часто

крѣпко нуждался, потому слова его, обращенныя къ В. Д. по поводу доходности имѣнія, звучатъ горькой ироніей: «не знаю, Вольдемаръ, приноситъ ли Домотканово т е б ѣ доходы, м н ѣ оно положительно приноситъ!» Отъ подобныхъ доходовъ охотно отказался бы теперь самый заурядный художникъ третьяго ранга. Духовнаго же богатства въ Домотковѣ можно было набрать цѣлыя сокровищницы.

Самое яркое явленіе того времени въ окружающей Домотканово жизни была толстовщина; она проявлялась въ цѣломъ рядѣ селящихся на землю молодыхъ, старыхъ, одиночекъ, семейныхъ идейныхъ землепашцевъ. Они вносили въ окружающую среду свѣжую струю новаго міровоззрѣнія, заставили съ оглядкой относиться къ ненормальнымъ условіямъ земледѣльческаго строя. Почти никто изъ нихъ, однако, не выдержалъ тяжелаго испытанія, и вскорѣ имъ пришлось промѣнять тяжелую сельскую работу на прежнія свои городскія занятія.

Но свое дѣло они сдѣлали: всколыхнули стоячія воды и заставили пылкую молодежь во многое вдуматься, вглядѣться. Самъ В. Д. былъ, конечно, не толстовецъ, но въ немъ, несомнѣнно, «сидящіе на землѣ» нашли сильную матеріальную и духовную поддержку.

Самый расцвѣтъ педагогическихъ начинаній въ тверскомъ земствѣ совпалъ съ общественнымъ духовнымъ подъемомъ: въ этомъ отношеніи Домотканово не отстало отъ прогрессивнаго теченія. Колачевская (дервизовская) школа прославилась, благодаря опытной идейной учительницѣ Аделаидѣ Семеновнѣ Симоновичъ; ей удалось сгруппировать учительскій персоналъ вокругъ себя, и долго колачевская школа служила очагомъ новой просвѣщенной педагогики въ школьной сферѣ.

Музыкальное теченіе въ Домотковѣ имѣло довольно значительныхъ представителей. Самъ В. Д. былъ страстнымъ пѣвцомъ, и хотя исполненіе его было не образцовое, но съ первокласными романсами онъ все-таки сумѣлъ ознакомить цѣлое поколѣніе всей округи. Свою страсть къ музыкѣ раздѣлялъ онъ съ сельскохозяйственными заботами; и часто, въ періодъ «навозницы», онъ спѣшно прибѣгалъ къ роялю, съ азартомъ распѣвалъ: «Im wunderschönen Monat Mai...» (слушатели поспѣшно раскрывали окна и запасались одеколономъ: пѣвцу некогда было мѣнять костюма), а послѣдніе звуки шумановскаго романса раздавались уже вдали... около навозныхъ телѣгъ.

Кромѣ него, одна пѣвица, жена доктора, одаренная рѣдкимъ музыкальнымъ талантомъ и чуднымъ голосомъ, принадлежала къ завсегдатаямъ домотковскаго безхитростнаго с а л о н а; пѣніе ея служило истинной усладой всѣмъ трудящимся и празднымъ членамъ «государства въ государствѣ».

Когда былъ кликнутъ кличъ для народнаго спектакля, то около дер-

визовскаго молотильнаго сарая (онъ же и театръ) собралась пестрая гуляночная толпа, а усадьба приняла видъ грандіозной антрепризы; любопытно, что всѣ, рѣшительно всѣ рьяно устремились внести свою лепту: ученики московскаго театральнаго училища, тверскіе интеллигенты, мѣстные обыватели, сиротки сиротскаго дома и хоръ изъ молодежи, пришедшей совершенно экспромптомъ пѣшкомъ изъ Твери. До сихъ поръ слышу молодецки исполненное «Ахъ, вы сѣни, мои сѣни!»,—прямо съ дороги, зазапыленные, усталые, ринулись пѣвцы на сцену и залились молодыми голосами...

Хорошо было!

Валентинъ Александровичъ лѣнился учить роли, но свое участіе хотѣлъ показать во что бы то ни стало и взялъ въ пьесѣ Островскаго «Бѣдность не порокъ» роль лакея, обносившаго гостей шампанскимъ. Что значитъ истинный талантъ! Онъ всѣхъ затмилъ своимъ изображеніемъ подобострастнаго, преданнаго слуги, который знаетъ, кого угощать, кого обнести и какъ угощать.

Чтобы вполнѣ окинуть во всю ширь домоткановскій кипучій водоворотъ, слѣдуетъ упомянуть о бурашевскомъ культурномъ оазисѣ. Начать съ того, что директоромъ былъ извѣстный докторъ Литвиновъ — просвѣщенный, высоко образованный человѣкъ, съ широкимъ кругозоромъ, съ значительнымъ организаторскимъ талантомъ. Уже однимъ своимъ мимолетнымъ соприкосновеніемъ съ людьми простыми онъ ихъ облагораживалъ незамѣтно для нихъ самихъ. Весь режимъ бурашевской колоніи исходилъ отъ него, весь тонъ держался приподнятый, далеко не будничный. Дружескія отношенія Бурашева съ Домоткановымъ способствовали быстрому росту культуртрегерства въ ихъ районѣ: совмѣстное чтеніе рефератовъ, литературныхъ новинокъ, бесѣды и прочитанномъ имѣли громадное значеніе для того времени.

Замѣтное разнообразіе внесли въ Домотканово такъ называемые учителя жизни; эти добровольцы диллетанты-миссіонеры 80-хъ годовъ были отчасти продуктами проповѣдничества, вызваннаго въ жизни толстовскимъ ученіемъ. Періодически являлись молодые люди съ плотническими инструментами за спинами, съ язвительными рѣчами на устахъ, съ проповѣдью о физическомъ трудѣ, объ опрощеніи, о протестѣ противъ солдатчины; обыкновенно эти воззванія оканчивались просьбой дать поденную работу—земледѣльческую или плотническую. Вотъ на этомъ пунктѣ учителя жизни всегда терпѣли полное крушеніе: работать они не умѣли! Зато смѣлыми спорами и разсужденіями они нежданно, негаданно заполонятъ всюду и всѣхъ своихъ многочисленныхъ слушателей, пока тѣ не кинутся наутекъ отъ выспреннихъ, бездарныхъ рѣчей.

Надъ всѣмъ царилъ свѣтлый образъ молодой хозяйки, которую явно угнетало положеніе собственницы, и она ухищрялась всячески искупить свою «вину», умалить ее служеніемъ обездоленнымъ, обиженнымъ судьбой. Никогда нигдѣ не обмолвилась она ни единымъ словомъ о раздвоенности своей душевной жизни; можно было только догадываться о ней по грустной, тихой улыбкѣ, игравшей на вѣчно сомкнутыхъ устахъ; по всему задумчивому, тихому облику, таящему отъ всѣхъ никѣмъ не разгаданную скорбь.

Въ средніе вѣка складывались трогательныя легенды о подобныхъ самоотверженныхъ женскихъ натурахъ: народная фантазія вознаграждала ихъ любвеобильную дѣятельность теплой памятью, разукрашивала поэтическое существованіе ихъ чудными сказаніями. Наши русскія легенды не переплетаются съ волшебными розами, не воспѣваются восторженными менестрелями; но память о нашихъ «всескорбящихъ» страдалицахъ-героиняхъ расцвѣчена невидимымъ вѣнцомъ; а народъ не перестанетъ ихъ оплакивать, пока самъ будетъ страдать.

Супруга В. Д. рано угасла: такія нѣжныя растеньица быстро погибаютъ.

. . . . . .

. . . . . .

Я смогла дать лишь бѣглый очеркъ той духовно-пышной обстановки, изъ которой созрѣвшая домоткановская молодежь ринулась на жизненный широкій путь, крѣпко стоя на своихъ собственныхъ ногахъ, во всеоружіи знанія, опыта и вѣры въ свои силы. Въ числѣ «ринувшихся» находился Валентинъ Александровичъ. Все драгоцѣнное, что дала ему природа, тщательно взращено было по мѣрѣ силъ и возможности; а среду, соотвѣтствующую его избранной натурѣ, онъ самъ себѣ находилъ. Домотканово служило ему тѣмъ dernier coup de brosse, который стеръ окончательно годы отрочества, юношества; теперь выступилъ общественный дѣятель съ болѣе или менѣе выпуклой физіономіей.

«У меня мало принциповъ, но зато они во мнѣ крѣпко внѣдрились», говаривалъ В. А. Конечно, Домотканово не малую сыграло роль въ актѣ укрѣпленія тѣхъ немногихъ принциповъ, служившихъ ему путеводными огоньками въ его кратковременномъ своеобразномъ существованіи. Оно помогло сложиться этому правдивому, высоко справедливому художнику и помогло сохранить формы въ жизни и въ искусствѣ изумительной простоты, рѣдкой душевности.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

СМЕРТЬ.

...Я не суевѣрна. Ни въ какія чудеса, предчувствія не вѣрю: одинаково трезво отношусь къ событіямъ внѣшней природы, какъ и къ проявленіямъ изъ психическаго міра, иногда въ высшей степени загадочнымъ. Одинъ случай изъ того времени меня все-таки немного смутилъ. Тоша уѣхалъ въ Москву; я его увидала во снѣ умирающимъ въ неизвѣстной мнѣ комнатѣ, одѣтымъ въ чужой халатъ. Онъ такъ реально, такъ явственно предсталъ передъ моими духовными очами, что, проснувшись, я почувствовала неотразимый страхъ. Навожу справки: Тоша боленъ, лежитъ въ домѣ у Мамонтова. Пріѣзжаю туда, встрѣчаю сына изможденнаго, блѣднаго, въ чужомъ одѣяніи—точь въ точь какъ во снѣ! Съ тѣхъ поръ щемящая боль отъ какого-то суевѣрнаго страха за жизнь сына меня преслѣдовала всѣ послѣдующіе годы. Вѣроятно, у него также впечатлѣніе отъ внезапной кончины отца гнѣздилось въ глубинѣ его души; безпокойство его невольно сообщалось и мнѣ.

— А какъ папа умиралъ? Разскажи...

Снова и снова повторяю я извѣстное ему происшествіе. Обычный вздохъ, ощупываніе груди, пророческое изреченіе: «мнѣ долго не жить... я знаю!»

Видно, это предчувствіе у него часто всплывало и подчасъ нестерпимо угнетало.

Разъ мы сидѣли въ Байрейтѣ, на оперѣ Вагнера «Валкирія». Въ сценѣ появленія предвѣстницы близкой кончины Зигмунда возлѣ меня вдругъ раздается сдержанное рыданіе, судорожное всхлипываніе. Въ темномъ, погруженномъ въ благоговѣйное молчаніе, театральномъ залѣ, этотъ трагическій плачъ потрясающе подѣйствовалъ не на меня одну. Взглянула на Тошу: какая-то роковая покорность, знакомый угрюмый взоръ, подавленная пришибленность во всей фигурѣ; «сонъ въ Сябринцахъ»— мелькнуло у меня въ умѣ.

Черезъ нѣсколько времени получаю въ деревнѣ телеграмму: «если хотите застать сына въ живыхъ, пріѣзжайте немедленно».

Я его застаю умирающимъ на квартирѣ у князя Львова, директора училища живописи и ваянія. Тогда онъ еще уцѣлѣлъ, какъ извѣстно. Но съ этого момента я ждала, ждала неуклонно роковой развязки. Сябринскій сонъ все явственнѣе, все рельефнѣе всплывалъ въ моемъ воображеніи.

Лѣтомъ я заѣхала въ Финляндію погостить къ Сѣровымъ, тотчасъ послѣ возвращенія В. А. изъ Лондона. Онъ былъ веселъ, оживленъ, въ

приподнятомъ духѣ; но меня эта приподнятость пугала и настроила мрачно.

— Да чѣмъ вы опечалены?—спрашивали меня друзья мои.—Сынъ вашъ веселъ, бодръ; можетъ быть, европейскій успѣхъ вызвалъ эту приподнятость...

— У моего сына никакой успѣхъ не вызоветъ приподнятости его духа. Его бравурность меня смущаетъ. Онъ, такой осторожный, мнительный... вдругъ какъ будто переродился, самъ не свой.

Собирается къ кому-то на Кавказъ, еле отдохнувъ послѣ поѣздки по Европѣ. Невольно вспоминался отецъ, собиравшійся чуть ли не наканунѣ своей смерти... въ Индію! То же безпокойство, та же лихорадочность въ Валентинѣ Александровичѣ. Встрѣчаемся въ Москвѣ черезъ нѣсколько недѣль: потухшій взоръ, во всей фигурѣ выраженіе покорности судьбѣ, угрюмый взглядъ, и снова кошмарный вопросъ: «а какъ умеръ отецъ? Разскажи»...

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Черезъ три недѣли его не стало...

На-дняхъ подходитъ ко мнѣ старушка:

— Семеновна! а я, вѣдь, помню твоего покойнаго сынка: молоденькій такой былъ... помню, помню его, хорошо помню! Онъ лѣпилъ дѣдушку Ивана Матвѣевича, и посейчасъ изображеньице его цѣло, на комодикѣ стоитъ. Только при уборкѣ носикъ сшибли ненарокомъ, уронили на него ужъ не помню что. А ты погляди, у Углановыхъ стоитъ. Постарѣла ты, Семеновна, страсть какъ постарѣла!

Распростившись съ моей собесѣдницей, я отправилась на розыски бюста Ивана Матвѣевича, бывшаго моего домохозяина. Попросила его принести ко мнѣ. Вотъ онъ стоитъ предо мною... слѣпленный шестнадцатилѣтнимъ юношей. Что за сила! Что за выразительность въ лицѣ стараго крестьянина, крутого, строгаго нрава, пережившаго крѣпостное право, свирѣпствовавшаго и въ своей семьѣ съ неимовѣрнымъ деспотизмомъ. Не смѣю утверждать, что бюстъ удачный (отбитый кончикъ носа особенно мѣшаетъ судить о сходствѣ), но взглядъ суровый изъ-подъ нависшихъ густыхъ бровей, упрямый лобъ бывшаго старосты переданы безусловно вѣрно и сильно. «Мазки» рѣпинскіе и здѣсь сказались, хотя и въ другой области.

Замѣчательная здѣсь глина—вѣроятно, съ примѣсью цемента, находящагося въ большомъ количествѣ въ нашихъ краяхъ — способствовала окаменѣнію бюста; тяжелый, грузный, онъ принялъ видъ какъ будто отлитаго изъ чугуна.

. . . . . .

Да! Вотъ снова Сябринцы... та же комнатка... тотъ же бюстикъ... Сидишь точно въ склепѣ: душу, охваченную тьмой, мракомъ, пронизываетъ могильный холодъ...

Припоминаются слова, произнесенныя Валентиномъ Александровичемъ по поводу смерти одного близкаго друга: «смерть дорогого человѣка желѣзнымъ кольцомъ сдавливаетъ сердце».

1913 г.

А. Н. СѢРОВЪ

ИЗВЛЕЧЕНІЯ ИЗЪ КРИТИЧЕСКИХЪ СТАТЕЙ.

ВОСПОМИНАНІЯ О МИХАИЛѢ ИВАНОВИЧѢ ГЛИНКѢ.

Вскорѣ по выпускѣ моемъ изъ училища, зимою 40-го года на 41-ый, я въ первый разъ увидѣлъ и услышалъ знаменитаго композитора Глинку въ обществѣ.

Въ щегольски убранныхъ комнатахъ бездна гостей, между ними много артистовъ и М. И. Глинка съ женою.

Разсматриваю эту чету съ величайшимъ любопытствомъ. Оба роста миніатюрнаго. Она—молоденькая женщина чарующей красоты.Онъ, лѣтъ за тридцать (36), брюнетъ съ блѣдно-смуглымъ, очень серьезнымъ, задумчивымъ лицомъ, окаймленнымъ узкими, черными, какъ смоль, бакенбардами; черный фракъ застегнутъ до верху; бѣлыя перчатки; осанка чинная, горделивая. Вотъ раздвигается толпа—Глинка спокойно и все очень серьезно, безъ малѣйшей улыбки, подходитъ къ роялю и за руку ведетъ А. Я. Петрову. Она поетъ что-то итальянское. Въ самомъ простомъ аккомпанементѣ всегда виденъ истинный артистъ. Глинка аккомпанировалъ мастерски. Петрова пѣла, какъ всегда, восхитительно. Я ловилъ каждый звукъ съ жадностью. Послѣ итальянской каватины, несравненный голосъ, котораго нельзя было слышать безъ глубокаго душевнаго волненія, поетъ незнакомую для меня музыку, трогательную, безподобную. Въ плавной, тягучей, выразительной мелодіи какое-то сліяніе итальянской нѣги съ унылостью, томностью, тоскливостью чисто-славянскою. Это былъ романсъ Глинки: «Сомнѣніе».

Послѣ нѣсколькихъ стакановъ шампанскаго, послѣ танцевъ, въ которыхъ и Глинка участвовалъ, подъ блестящіе звуки своего полонеза, Глинка сдѣлался попривѣтливѣе, поразговорчивѣе; необыкновенно умные глаза его блистали яркимъ огнемъ; онъ улыбался, шутилъ въ разныхъ углахъ залы съ окружавшими его дамами, которыя неотступно просили его спѣть что-нибудь. Наконецъ, онъ согласился. Всѣ окружили рояль тѣсною толпой. Онъ пѣлъ «Не называй ее небесной», разумѣется, безъ нотъ (свою музыку

онъ почти никогда иначе не игралъ и не пѣлъ, какъ на память). Пѣніе самимъ Глинкою его собственной музыки для меня было с о б ы т і е м ъ. Въ тотъ вечеръ, когда я впервые эти звуки услышалъ, и въ устахъ самого Глинки, эта музыка была для меня полнымъ очарованіемъ, никогда мною до того не испытаннымъ и ни съ чѣмъ не сравнимымъ.

Голосъ Глинки былъ теноръ, не особенно высокій (впрочемъ, до верхняго la, иногда и si b.), не особенно красиваго тембра, но чисто-грудной, звучный, иногда на высокихъ нотахъ металлически-рѣзкій и во всемъ регистрѣ необыкновенно гибкій для страстнаго драматическаго выраженія.

Поэзія его исполненія—повторяю—не передаваема! Какъ всѣ первостепенные исполнители, онъ былъ въ высшей степени «объективенъ», погружался въ самую глубину исполняемаго, заставлялъ слушателей жить тою жизнью, дышать тѣмъ дыханіемъ, которое вѣетъ в ъ и д е а л ѣ исполняемой пьесы; оттого въ каждой фразѣ, въ каждомъ словѣ былъ х а р а к т е р о м ъ, в о п л о щ е н і е м ъ; оттого увлекалъ каждою фразою, каждымъ словомъ.

Прибавьте къ этому прелесть аккомпанемента,—гармонія Глинкою созданная, и Глинкою варіированная. Въ каждомъ ритурнелѣ онъ дѣлалъ маленькія перемѣны: то прибавляя орнаментикъ, триллеръ, будто флейты или скрипки, въ ихъ высокомъ регистрѣ; то вплетая простые аккорды въ изгибы мимолетнаго, граціознаго контрапункта; и все это свободно, нежданно, истинно-артистически, потому что всѣ эти варіанты онъ импровизировалъ.

Какъ всѣ истинные артисты, Глинка былъ темперамента, по преимуществу, нервнаго. Малѣйшее раздраженіе, тѣнь чего-нибудь непріятнаго вдругъ дѣлали его совсѣмъ не въ духѣ; среди общества, которое было не по немъ, онъ, даже приневоливая себя, рѣшительно не могъ музицировать. Напротивъ, въ кругу людей, искренно любящихъ музыку, горячо ей сочувствующихъ, безъ всякихъ дальнѣйшихъ претензій,—въ кругу лицъ, довольно образованныхъ, но какъ нельзя болѣе далекихъ отъ условнаго, холоднаго этикета и пустой церемонности великосвѣтскихъ гостиныхъ, Глинка дышалъ свободно, свободно весь отдавался искусству, увлекалъ всѣхъ, потому что самъ увлекался, и чѣмъ дольше, тѣмъ больше увлекался, потому что увлекалъ другихъ. Пораженный новизною эффекта декламаціи музыкальной, я какъ-то замѣтилъ объ этомъ Глинкѣ. Онъ отвѣчалъ: «дѣло, баринъ, очень простое само по себѣ; въ музыкѣ, особенно вокальной, рессурсы выразительности безконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладовъ, не перемѣняя даже интонаціи, ноты въ голосѣ, а перемѣняя только акцентъ; придавая устамъ то улыбку, то серьезное, строгое выраженіе. Учителя пѣнія обыкновенно не обращаютъ на это ни-

какого вниманія, но истинные пѣвцы, довольно рѣдкіе, всегда хорошо знаютъ всѣ эти рессурсы. Одинъ разъ когда-нибудь, въ особенномъ вдохновеніи, мнѣ случается спѣть вещь совсѣмъ согласно моему идеалу. Я уловляю всѣ оттѣнки этого счастливаго раза, счастливаго—если хотите—«оттиска» или «экземпляра исполненія» и стереотипирую всѣ эти подробности разъ навсегда.

Потомъ уже, каждый разъ только отливаю исполненіе въ заранѣе готовую форму. Оттого я могу казаться въ высшемъ экстазѣ, когда, внутренно, я нисколько не увлеченъ, а спокойно повинуюсь только желанію моихъ слушателей. Каждый разъ снова увлекаться!.. это было бы невозможнымъ».

Зная черезъ другихъ и изъ разговоровъ со мною, что я занимаюсь музыкою много и смотрю на искусство серьезно, Михаилъ Ивановичъ охотно позволялъ мнѣ разспрашивать его касательно мнѣній о томъ или о другомъ композиторѣ. Первый для меня интересъ былъ узнать, какъ Глинка думалъ о моихъ тогдашнихъ любимцахъ—«Фрейшюцѣ» и «Робертѣ». Отвѣты Глинки были для меня неожиданны.

О «Фрейшюцѣ» онъ отозвался лаконически: «хорошая опера; есть отличныя вещи, особенно тріо въ первомъ актѣ».

Восторгаясь во «Фрейшюцѣ» каждою нотой, я былъ пораженъ этою довольно холодною и экономическою похвалой.

О Мейерберѣ вообще отзывъ Глинки былъ еще болѣе сжатъ: «не уважаю шарлатановъ».

Тутъ ужъ я и не зналъ, какъ помирить приговоръ Глинки съ бездною красотъ, которыя созданы Мейерберомъ. Мнѣніе такого артиста, какъ Глинка, должно же имѣть свое основаніе; спорить нельзя,—а согласиться вполнѣ, все-таки, думалъ я, невозможно. Дѣло было все—во времени, въ эпохѣ развитія. Теперь для меня приговоръ Глинки о Мейерберѣ вполнѣ справедливъ, а мнѣніе о «Фрейшюцѣ» стало понятнымъ, когда я больше узналъ, чего именно требовали идеалы Глинки касательно фактуры оперной. Въ дальнѣйшихъ бесѣдахъ, многими годами позже, взглядъ Глинки и на Вебера совершенно для меня разъяснился.

Надъ Россини, Беллини и Доницетти Глинка часто посмѣивался, называя ихъ музыку «цвѣточною», хотя въ то время (въ 1841 и 1842 г.г.) еще не высказывалъ мнѣ вполнѣ своего глубокаго презрѣнія къ итальянскимъ оперныхъ дѣлъ мастерамъ. Когда разговоръ касался Моцарта, Глинка всегда прибавлялъ: «хорошъ, только куда жъ ему до Бетховена!» Въ недоумѣніи, я спросилъ одинъ разъ: «и въ операхъ?»

— Да,—отвѣчалъ Глинка—и въ операхъ. «Фиделіо» я не промѣняю на всѣ оперы Моцарта вмѣстѣ.

Читатели пусть не забываютъ, что всѣ эти бесѣды нимало не имѣли характера какихъ-нибудь ученыхъ диспутовъ или чего-нибудь вообще методическаго. Это были мимолетныя замѣтки, налету мною ловимыя среди живого разговора о томъ, о семъ, потому что каждое слово Глинки, касательно музыки, для меня было неоцѣненно. Въ большія разсужденія объ искусствѣ онъ не пускался (особенно тогда на вечерахъ у Л. и Т.), да и некогда было входить въ длинныя разглагольствія о предметахъ, вызывающихъ на размышленіе. Время неслось быстро въ веселомъ кружкѣ. Безъ танцевъ, запросто, по-семейному, подъ фортепіано, не обходился ни одинъ вечерокъ. Глинка, среди молодежи, самъ очень любилъ протанцовать нѣсколько кадрилей и мазурку. Въ началѣ вечера, обыкновенно, онъ жаловался, что не въ духѣ, не въ расположеніи пѣть, и бывалъ вообще неразговорчивъ и не веселъ. Потомъ, послѣ нѣсколькихъ кадрилей и нѣсколькихъ стакановъ шампанскаго въ антрактахъ, дѣлался и разговорчивъ, и въ самомъ отличномъ расположеніи духа; зачастую самъ впередъ объявлялъ: «кажется, баринъ, что сегодня si b. будетъ», т. е. что онъ такъ чувствуетъ себя въ голосѣ, что возьметъ высокое si b.; и иногда, безъ всякихъ просьбъ, самъ усаживался за фортепіано и пѣлъ часа два, почти безъ перерывовъ. Тутъ—закуска или и настоящій ужинъ, en forme. Послѣ ужина—мазурка, потомъ, въ заключеніе, опять букетецъ романсовъ, pour la bonne bouche.

На одномъ вечерѣ, спѣвъ нѣсколько романсовъ, Глинка сказалъ:

— Теперь я вамъ спою «т о с к у».

— Какую «тоску?» чью «тоску?»—спросили мы хоромъ, съ жаднымъ нетерпѣніемъ.

— Изъ моего «Руслана», романсъ Гориславы.

— Кто же эта Горислава? Въ поэмѣ Пушкина нѣтъ этого имени.

— На афишѣ будетъ стоять: Г о р и с л а в а, п л ѣ н н и ц а Р а т м и р а. Вотъ слушайте, вышло, кажется, не дурно.—И онъ пѣлъ, и мы таяли отъ наслажденья!

Послѣ, т. е. въ томъ же году, въ театрѣ, и черезъ много лѣтъ, въ разныхъ концертахъ, въ томъ числѣ однажды въ исполненіи Полиною Віардо, довелось слышать эту арію, и съ оркестромъ, и въ пѣніи болѣе или менѣе близкомъ къ совсѣмъ-хорошему, но,—повторяю это тысячи разъ!—«въ общемъ» впечатлѣніе было в о в с е н е т о, какъ въ исполненіи этой граціозно-меланхолической и чисто-славянской кантилены самимъ геніальнымъ ея творцомъ.

Весною 1842 г., въ репертуарѣ исполненныхъ Глинкою пьесъ, стали чаще и чаще являться нумера изъ оканчиваемой имъ тогда оперы «Русланъ и Людмила».

Весь 1842 г. прошелъ для меня въ большемъ и большемъ знакомствѣ съ этими новыми чудесами глинкинской музы. Весною я слушалъ отрывки изъ «Руслана» въ устахъ самого автора, осенью былъ на пробахъ этой оперы, зимою на самыхъ ея представленіяхъ.

О текстѣ и планѣ оперы «Русланъ», въ началѣ 1842 года, мы и понятія не имѣли, кромѣ того только, что она пишется на сюжетъ поэмы Пушкина; оттого относились къ исполняемымъ Глинкою отрывкамъ изъ этой оперы совершенно просто, безъ анализа, съ полнѣйшимъ довѣріемъ къ задачѣ художника. Вопросы о «сценичности» или «несценичности» тогда еще не могли въ насъ зародиться.—Не зная, гдѣ и какъ помѣщенъ въ будущей оперѣ этотъ лирическій монологъ «плѣнницы Ратмира», мы ее видѣли въ воображеніи, мы любовались ея душой любящею, женственною, нѣжно-страстною; любовались характеромъ славянской, русской женственности. Въ «Антонидѣ» есть на это слабый только намекъ, а воплощеніе этого же характера, быть можетъ, болѣе яркое, нежели Гориславa, явилось у Глинки позже, въ безподобномъ романсѣ: «Маргарита».

Тою же весною 1842 года пріѣхалъ въ Петербургъ Листъ, и его концерты деспотически завладѣли вниманіемъ и сочувствіемъ всѣхъ, кто въ Петербургѣ сколько-нибудь интересовался музыкой.

Глинка былъ въ первомъ же концертѣ Листа, гдѣ царь виртуозовъ исполнилъ увертюру изъ «Вильгельмъ Телля», «Erlkönig» и «Ständchen» Фр. Шуберта, «Фантазію на Д. Жуана» и хроматическій галопъ.

Не изумляться такому титаническому исполненію, такой неслыханной виртуозности Глинка не могъ; но, какъ послѣ я узналъ изъ разговоровъ съ нимъ (и еще послѣ,—провѣримъ взгляды его на фортепіанную игру вообще, и замѣтки объ этомъ въ его автобіографическихъ запискахъ), Глинка не совсѣмъ понялъ Листову геніальность. Листъ, въ глазахъ Глинки, былъ только однимъ изъ отличныхъ піанистовъ, да еще на счетъ собственно «touché» терялъ значительно, въ сравненіи съ мягкою игрою Гуммеля и Фильда!...

Новаго духотворнаго начала, которымъ проникнута каждая нота въ аранжировкахъ и въ исполненіи Листа, Глинка какъ-то не замѣтилъ. Онъ былъ воспитанъ на фортепіанной музыкѣ иного свойства, и слишкомъ уважалъ учителя и пріятеля своего, Карла Мейера. Совсѣмъ отрѣшиться отъ былого, чтобъ итти навстрѣчу небывалому, Глинка, и въ творчествѣ своемъ, позволялъ себѣ только подъ условіями; въ подробную критическую оцѣнку знаменитостей онъ не вдавался, и всегда, отчасти по духу противорѣчія, относился къ этимъ знаменитостямъ нѣсколько «враждебно».

Въ эпоху пребыванія Листа въ Петербургѣ, Глинка однажды обѣдалъ въ нашемъ домѣ. За столомъ, гдѣ въ числѣ гостей былъ А. Д. К—въ,

конечно, много было толковъ о Листѣ. Отдавая справедливость силѣ и бѣглости его пальцевъ (!), Глинка не одобрялъ его идеи играть на фортепіано «оркестровыя» сочиненія, какъ, напримѣръ, увертюра «В. Телля» и симфоніи Бетховена. «Ce sont des choses qui exigent des masses. A côté de l'orchestre le piano n'est rien du tout», взглядъ не совсѣмъ вѣрный, потому что тутъ дѣло идетъ не о реальномъ количествѣ звука, не о массахъ и о колоритѣ, для фортепіано недоступномъ, а о «концепціи» исполненія—Auffassung,—которая въ Листѣ превыше всякихъ похвалъ и даетъ ему полное право исполнять на клавишахъ фортепіано всю существующую музыку. (Ясно, что Глинка не съ той стороны подходилъ къ дѣлу).

Я спросилъ мнѣніе Глинки о самой увертюрѣ къ «В. Теллю».

«Это одна изъ неважныхъ фабрикацій Россини. Переслащенная копія пасторальной симфоніи Бетховена. Не люблю и всей оперы. Слишкомъ замѣтно, что для Парижа написана».

Послѣ обѣда Глинка толковалъ съ А. Д. К—вымъ о предстоящей постановкѣ «Руслана»; просилъ поскорѣе распорядиться о колокольчикахъ, настроенныхъ «гаммой».

«Въ четвертомъ актѣ забавляютъ барышню Людмилу; между прочимъ, серебряныя и золотыя деревья «ведутъ курантъ». Онъ ужъ написанъ. Надо непремѣнно колокольчики въ тонъ».

К—въ обѣщалъ постараться и хвалилъ Роллеровы декораціи.

Прислушиваясь къ разговору, я былъ радъ узнать еще что-нибудь о будущей оперѣ. Готовилось нѣчто великолѣпное; представляя себѣ заранѣе музыку Глинки въ ея цѣломъ, я опять сожалѣлъ, что еще столько мѣсяцевъ оставалось до предстоящаго наслажденія.

Глинка въ тотъ вечеръ не долго оставался у насъ, потому что спѣшилъ къ графу Михаилу Юрьевичу Віельгорскому, гдѣ «Францъ Адамычъ» (какъ Глинка, въ шутку, называлъ Листа) долженъ былъ играть громадную партитуру «Руслана» «à livre ouvert!»

Послѣ мнѣ Глинка разсказывалъ, что Листъ любовался и мелодіями и фактурой оперы вообще, а особенно понравилась ему «Тоска Гориславы».

Весной и лѣтомъ 1842 года Глинка жилъ на Гороховой, между Малою Морской и Адмиралтейскою площадью, въ домѣ Давыдова. Жилъ одинъ въ маленькой, плохо меблированной квартирѣ, во дворѣ,—съ слугою Ульяномъ, который былъ «изъ музыкантовъ»; въ деревнѣ дяди Глинки игралъ на контрабасѣ и въ Петербургѣ иногда переписывалъ ноты для Михаила Ивановича.

Первый мой визитъ къ Глинкѣ былъ неудаченъ.

Вхожу,—въ передней сидитъ Ульянъ, съ своей оригинальной, добродушно-угрюмой физіономіей, и на маленькомъ столикѣ, у растворенаго окна, что-то пишетъ.

Въ сосѣдней комнатѣ прыгаютъ и чирикаютъ птицы за большой сѣткой передъ окномъ (Михаилъ Ивановичъ страстно любилъ птичью породу и часто заводилъ у себя цѣлые птичники).

— Дома Михаилъ Ивановичъ?

— Никакъ нѣтъ-съ,—отвѣчалъ Ульянъ, вставая изъ-за своихъ занятій. Только-что вышли погулять.

— Что, онъ очень занятъ теперь своей оперой?

— Нѣтъ-съ, не такъ, чтобы очень. У насъ почти все ужъ готово. Теперь вотъ только танцы пишемъ.

Въ другой разъ Глинка былъ дома: спалъ въ халатѣ, на диванѣ.

— А, милый баринъ, здравствуйте! Я все недомогаю,—сказалъ онъ. (Жалобы на нездоровье и постоянные медицинскіе бюллетени о всѣхъ подробностяхъ физическаго житья-бытья были постоянною темой разговоровъ Глинки, какъ вступленіе, «entrée en matière», прежде нежели онъ увлечется чѣмъ-нибудь). «Счастье человѣка, какъ вамъ извѣстно, зависитъ прежде всего прочаго отъ расположенія твердыхъ и мягкихъ частей въ его организмѣ».

Вскорѣ, однако, изъ области физіологіи и гигіены разговоръ съѣхалъ на музыку, на приготовляемую оперу.

— Устаю я, баринъ, отъ разныхъ хлопотъ. А еще, замѣтьте, не было ни одной пробы съ оркестромъ. Впрочемъ, оркестръ у насъ лихой. На него вся моя главная надежда.

— Я слышалъ стороной, что у васъ, въ этой оперѣ, кромѣ того, съ чѣмъ вы насъ сами познакомили, бездна новостей «гармоническихъ», вещей совсѣмъ небывалыхъ.

— Есть кое-что. Есть, напримѣръ, гамма изъ шести цѣлыхъ тоновъ. Она очень дика въ эффектѣ и служитъ у меня вездѣ, гдѣ является Черноморъ. Да и вообще стараюсь даже бывалые эффекты привести не такъ, какъ у другихъ, совсѣмъ по-инаковому. Есть у меня буря, только вовсе не такъ, какъ въ «Barbiere», въ «Теллѣ» и другихъ разныхъ операхъ; будетъ вой вѣтра, какъ въ русской печной трубѣ.

Лѣтомъ въ Петербургѣ всѣ разбрелись по дачамъ, и я не видался съ Глинкою.

Увидѣлся уже въ концѣ августа опять въ домѣ Л.

Глинка самъ заговорилъ о своихъ работахъ, которыми все это время былъ занятъ. «На прошлой недѣлѣ, баринъ, кончилъ я увертюру къ «Русслану». Такой темпъ взялъ, что летитъ на всѣхъ парусахъ; «presto» весе-

лое, какъ увертюра въ Моцартовомъ «Фигаро», и тоже въ D-dur. Только, разумѣется, характеръ другой, русскій. Начинается и оканчивается к у л а к о м ъ; а въ серединѣ «бѣды»—для віолончелей кантабиле на самыхъ высокихъ нотахъ. Въ разработкѣ «злобы», кажется, не мало; «останетесь довольны!»

Прошелъ сентябрь, октябрь—настали большія пробы новой оперы, на сценѣ, съ оркестромъ.

На одной изъ таковыхъ мнѣ удалось быть.

«Репетовали» первые три акта «Руслана». Начали безъ увертюры прямо съ интродукціи. Впечатлѣніе этихъ хоровъ, пѣсни баяна (т. е. первыхъ куплетовъ «Одѣнется съ зарею»; вторая пѣсня баяна—элегія въ честь Пушкина, и тогда уже была о т м ѣ н е н а авторомъ, какъ невозможная для сцены), репликъ Людмилы и Руслана, Фарлафа и Ратмира было на меня поразительно. Пѣсня баяна, гдѣ въ оркестровкѣ славянскія гусли, а въ мелодіи и гармоніи какое-то весеннее обаяніе и чарующая прелесть переливовъ радуги,—оставила во мнѣ съ этой репетиціи болѣе глубокое впечатлѣніе, нежели во все послѣдующее время. Большая арія Людмилы «Грустно мнѣ, родитель дорогой» не могла произвести яркаго впечатлѣнія, но красоты оркестровки тутъ плѣнительны. Хоръ мамушекъ, хоръ къ Лелю открываютъ горизонты для «русской» музыки еще болѣе широкіе, нежели вся музыка въ «Жизни за Царя».

Ударъ грома—и начинается безподобное, таинственное «adagio» каномъ: «Какое чудное мгновенье».

Все это чудеса по красотѣ звуковъ; хотя первый финалъ съ перваго раза не могъ оставить ничего, кромѣ смутнаго впечатлѣнія, все первое дѣйствіе оперы показалось мнѣ именно тою, идеально-совершенною оперой, тѣмъ волшебнымъ, невѣдомымъ еще міромъ, и притомъ еще міромъ звуковъ славянскихъ, котораго мы всѣ имѣли право ожидать отъ в т о р о г о опернаго произведенія Глинки послѣ такой оперы, какъ «Жизнь за Царя».

Новыя чудеса во второмъ актѣ! Симфоническій антрактъ, гдѣ мелькаютъ какіе-то непріязненные звуки, точно фантасмагорія страшилищъ и привидѣній.

Потомъ, тотчасъ, б а л л а д а Ф и н н а, столько уже мнѣ знакомая! Оркестръ приковалъ къ себѣ все мое вниманіе (дирижировалъ Альбрехтъ). Подробности оркестровки, несмотря на то, что я помнилъ балладу какъ нельзя лучше, сдѣлали изъ нея опять совсѣмъ новую для меня музыку! Что за чудная калейдоскопическая игра въ этой оркестровкѣ! Какимъ, между тѣмъ, е д и н с т в о м ъ проникнутъ каждый звукъ! Восторгъ мой не имѣлъ предѣловъ.

Возлѣ меня, въ креслахъ, сидѣлъ самъ творецъ этой музыки и, по

обыкновенію своему, когда не самъ игралъ или пѣлъ, порядочно м ѣ ш а л ъ слушать, потому что все разговаривалъ со мною же. Разсказалъ, между прочимъ, что на-дняхъ, за болѣзнью Леонова, с а м ъ долженъ былъ спѣть на сценѣ всю балладу, чтобы оркестръ могъ сыграться. Теперь оркестръ, подъ опытною рукою Альбрехта, шелъ ужъ отлично.

Къ 3-му акту Глинка пошелъ на сцену, и во время «Персидскаго хора» расхаживалъ между поющими, стараясь пояснить имъ тонкость и деликатность звука, необходимыя для исполненія этого номера.

Надо замѣтить, что на этой репетиціи первыя строфы этого номера пѣлись не хоромъ, а тремя избранными корифейками. Эффектъ ихъ красивыхъ голосовъ выходилъ прелестенъ. (Не знаю почему, послѣ, Глинка отступился отъ этой хорошей мысли). Плѣнительная оркестровка этого женскаго хора обворожила меня съ первыхъ звуковъ.

Финалъ 3-го акта шелъ еще слишкомъ не твердо и разрывочно; нельзя было схватить общаго теченія мыслей и красоты обработки.

Познакомившись такимъ образомъ съ бо̀льшею половиною оперы, съ чудесами ея оркестровки, и въ идеалѣ своемъ устраняя несовершенство и неполноту впечатлѣній, необходимо связанныхъ съ первыми репетиціями такого сложнаго произведенія, я отъ оперы, въ ея цѣломъ, еще больше противъ прежняго, ожидалъ самыхъ высшихъ поэтическихъ наслажденій.

Настало, наконецъ, 27-е ноября 1842 года.

«Насталъ давно-желанный мигъ!»—день перваго представленія «Руслана» въ Большомъ театрѣ.

Интересъ въ публикѣ былъ возбужденъ въ весьма сильной степени. Билеты можно было достать съ великимъ трудомъ, и не иначе какъ за нѣсколько дней.

Первый актъ прошелъ отлично и съ успѣхомъ. Аплодисментовъ было много. Во второмъ—уже баллада не понравилась; въ пѣніи на сценѣ вышла, противъ моего ожиданія, блѣдною и въ общемъ—длинною, будто растянутою.

Сцена Фарлафа забавила только кривляньемъ и уморительнымъ произношеніемъ старика Този. Въ аріи Руслана понравилось только «andante».

Сцена головы окончательно расхолодила публику. Чудище для глазъ показалось какимъ-то уродливымъ чудищемъ и по музыкѣ.

Ясно, что эта псалмодія, бѣлыми нотами и четвертями, могла только нагнать тоску на слушателей, и дѣйствительно ее нагнала.

Разрывочность, безсвязность акта и скучнѣйшая, неуклюжая сцена съ головой (которая, во всемъ своемъ протяженіи, всего однажды и была

исполнена) не выкупились отдѣльными красотами, тѣмъ менѣе, что и красоты были, большей частью, слишкомъ тонкаго свойства для публики, слушающей все это въ первый разъ.

Третій актъ не могъ поправить неудачнаго впечатлѣнія второго акта. Въ третьемъ—на первомъ планѣ Ратмиръ, осуществленный на этотъ разъ кисленькою фигуркою и дѣтски-невыработаннымъ голосомъ Анѳисы Петровой.

Балетъ этого акта ни музыкою ни танцами не особенно привлекателенъ.

Финалъ чрезвычайно неловокъ для сцены, и вышелъ въ общемъ необыкновенно смутенъ и слабъ.

Публика, при лучшемъ расположеніи въ пользу Глинки и его новой оперы, не могла быть довольна и—потеряла довѣріе къ красотамъ оперы.

Въ четвертомъ дѣйствіи, при невыгодномъ общемъ настроеніи, большая арія Людмилы (Степанова) показалась только утомительною со всѣми претензіями серебряныхъ деревьевъ, ведущихъ «курантъ», съ соло для скрипки и съ прелестно-фантастическими, но черезчуръ мало-сценическими эпизодами хорика наядъ и хора цвѣтовъ.

Только при безподобномъ маршѣ Черномора и при слѣдующихъ за нимъ танцахъ, гдѣ въ «лезгинкѣ» восхитила всѣхъ Андреянова, публика оживилась и опять много аплодировала; но невыгодность общаго впечатлѣнія не поправилась, чему содѣйствовала неловкость плана и рѣшительное отсутствіе интереса въ послѣднемъ дѣйствіи. Можно сказать прямо, что въ первое представленіе опера положительно упала. Глинку вызывали только изъ вѣжливости, въ память за его первую оперу. Всѣ разошлись по домамъ точно въ одуреніи какомъ-то послѣ тяжелаго сна.

Даже и лица, уже знакомыя со многими частями оперы, въ томъ числѣ пишущій эти строки, не могли не найти, что «Русланъ», въ своемъ цѣломъ, для сцены положительно не годится.

Грустно было такъ разочароваться среди великолѣпнѣйшихъ ожиданій, но дѣлать нечего. Фактъ самъ за себя говорилъ.

Дѣло нѣсколько поправилось при послѣдующихъ представленіяхъ, какъ это всегда случается съ произведеніями сложными, требующими долгаго вниканія въ свои красоты. Но ясно, что Глинка не могъ не быть сильно уязвленъ неуспѣхомъ своей колоссальной партитуры.

Чувствуя живѣйшую симпатію къ такому художнику, я не жаждалъ увидѣться съ нимъ послѣ первыхъ представленій новой оперы, и нѣсколько боялся этой встрѣчи. Мнѣ бы хотѣлось о многомъ переговорить съ Михаиломъ Ивановичемъ, но, зная его безконечную раздражительность, я и опасался очень, чтобы какъ-нибудь неосторожно не задѣть его душевныхъ

ранъ въ этомъ случаѣ. Зная Глинку и его характеръ, можно было положительно ожидать, что неуспѣхъ «Руслана» сдѣлаетъ въ немъ самомъ переворотъ, для судебъ русскаго искусства невыгодный: оно такъ и вышло.

Въ дальнѣйшихъ представленіяхъ новой оперы, въ партіи Ратмира чередовались двѣ Петровы (Анна Яковлевна и Аѳиса), а въ партіи Руслана—О. А. Петровъ и нарочно для этой партіи подготовленный самимъ Глинкою пѣвецъ изъ Украйны, С. С. Артемовскій.—А. Я. Петрова, повинуясь всѣмъ тончайшимъ намѣреніямъ композитора и личнымъ его указаніямъ, разумѣется, создала роль Ратмира художественно и была превосходна въ каждомъ нумерѣ, въ общемъ и во всѣхъ подробностяхъ. Глубоко-симпатическій контральтъ ея производилъ восхитительное впечатлѣніе въ аріи второго акта: «И жаръ и зной смѣнила ночи тѣнь», и въ несравненномъ романсѣ послѣдняго дѣйствія: «Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость»—одномъ изъ высшихъ вдохновеній Глинки. Но кромѣ отсутствія всякаго сценическаго интереса, драматической жизни, самый стиль этой музыки, за исключеніемъ немногихъ внѣшне-эффектныхъ мѣстъ (напр., аллегро: «Чудный сонъ живой любви» въ темпѣ вальса), былъ слишкомъ тонкаго свойства для публики, которая и въ оперѣ «Жизнь за Царя» восхищалась только тѣмъ, что̀ идетъ изъ души въ душу, но вмѣстѣ, со стороны внѣшней формы, поближе къ складу концертнаго пѣнія (тріо 1-го акта, дуэтъ Вани и Сусанина, арія Сусанина, соло Вани въ послѣднемъ терцетѣ). Красоты сочетаній голоса съ инструментовкой, прелести и новизны гармоніи—ускользали отъ публики, которая искала въ новой оперѣ исключительно простой общедоступной мелодичности, и, не находя ея, прямо упрекала Глинку за отсутствіе (!) мелодій.

Я слушалъ оперу разъ восемь къ ряду, всегда находилъ въ ней чудеса музыкальныя и вмѣстѣ—необыкновенное «отсутствіе всякаго присутствія» въ планѣ, въ складѣ цѣлаго самой оперы. Я не могъ представить себѣ, какимъ образомъ Глинка, художникъ столь умный и образованный, могъ до такой изумительной степени пойти наперекоръ всѣмъ, самымъ общеизвѣстнымъ требованіямъ сценическаго интереса, могъ до такой степени уйти въ сторону отъ пушкинской мысли въ поэмѣ «Русланъ и Людмила», гдѣ вся прелесть—въ аріостовской легкости, шаловливости цѣлаго поворота, могъ до такой степени неудачно выбрать въ сцены оперы именно то, что совсѣмъ не для театра (напр., балладу Финна), и выпустить именно то, что совсѣмъ для театра (напримѣръ, сцену княжны Людмилы съ шапочкой Черномора, соперничество Руслана съ Рагдаемъ и многое другое).

Невозможно для меня казалось не согласиться съ мнѣніемъ тѣхъ,

которые находили, что если и нарочно сочинять для театра скучную нескладицу, то врядъ ли сочинится что-нибудь неуклюжѣе либретто въ «Русланѣ». Если нѣтъ ни малѣйшаго дѣйствія, ни занимательности въ пьесѣ, ни тѣни чего-нибудь похожаго на драму и на характеры, къ чему же тогда и всѣ музыкальныя красоты.

Въ разговорахъ можно было замѣтить, что Глинка все это время былъ очень не въ духѣ, пасмуренъ, даже мраченъ. Неуспѣхъ «Руслана» лежалъ на душѣ его тяжелымъ гнетомъ. О публикѣ онъ отзывался вообще съ досадой; между тѣмъ иногда прорывались у него откровенныя минуты, гдѣ онъ самъ сильно порицалъ своего «Руслана». Однажды онъ мнѣ сказалъ прямо: «да что тутъ долго разсуждать,—comme pièce de théatre, comme opéra enfin, c'est une oeuvre totalement manquée» (какъ театральная пьеса, «какъ опера» наконецъ,—это произведеніе не удалось вовсе). Но... еслибъ кто, полагаясь на такую откровенность, сталъ бы при самомъ Глинкѣ развивать всю картину недостатковъ въ «Русланѣ», то сейчасъ бы встрѣтилъ въ Глинкѣ сильнѣйшее противорѣчіе. Опираясь на идеи самыя парадоксальныя, Глинка принялся бы разными софизмами доказывать, что опера именно и должна такою быть и что вся вина только въ публикѣ, которая не доросла до настоящаго пониманія и сама не знаетъ чего хочетъ.

Мнѣ случилось какъ-то высказать, что голова великана производитъ только странный и ничуть не красивый эффектъ. Глинка, спокойно до этой минуты разговаривавшій, вдругъ вскочилъ съ своего мѣста, сталъ ходить по комнатѣ и бросилъ нѣсколько репликъ въ такомъ родѣ: «ну нѣтъ, баринъ, многіе, напротивъ, находятъ, что это одна изъ самыхъ оригинальныхъ моихъ мыслей»; потомъ, вскорѣ, отдалился отъ нашей общей бесѣды, пошелъ балагурить съ дамами и во весь вечеръ избѣгалъ разговоровъ объ оперѣ. Раздражительностью онъ всегда напоминалъ растеніе «mimosa sensitiva».

Но все-таки онъ не могъ не сознавать, что, сочиняя «Руслана», сдѣлалъ цѣпь промаховъ, и чѣмъ глубже сознавалъ это, тѣмъ болѣе раздражался противъ всѣхъ на свѣтѣ.

Любилъ онъ также сваливать вины этой оперы на постановку. Жаловался, что все сдѣлали навыворотъ противъ того, какъ онъ желалъ.

«Гдѣ я хотѣлъ декорацію простую, тамъ сдѣлали пышную; гдѣ я хотѣлъ — напримѣръ, въ четвертомъ дѣйствіи — причудъ самыхъ роскошно-фантастическихъ и, разумѣется, согрѣтыхъ южнымъ колоритомъ, южною страстью, тамъ меня угостили декораціею, фантастическою правда, но отъ которой вѣетъ скукой и холодомъ. Въ концѣ оперы, во время финала,

я желалъ, чтобы былъ показанъ рядъ живыхъ картинъ, для характеристики разныхъ мѣстностей Россіи. Мнѣ сказали, что это невозможно, что и безъ того уже постановка Богъ знаетъ что стоитъ».

Глинка не хотѣлъ (или не могъ) самъ дойти до убѣжденія, что никакая въ свѣтѣ роскошь постановки и никакая въ свѣтѣ фантазія декоратора не спасетъ произведенія л о ж н о-з а д у м а н н а г о, страдающаго отсутствіемъ основной мысли.

РУСЛАНЪ И РУСЛАНИСТЫ.

I. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИДЕАЛЫ.

Въ исторіи музыкальной критики, на каждомъ шагу, примѣры ревностныхъ изыскателей, біографовъ, выбравшихъ себѣ героемъ какого-нибудь одного крупнаго дѣятеля и, потомъ, на всю музыку до него и послѣ него взирающихъ сквозь призму дѣятельности своего героя, не признающихъ никакого другого идеала, кромѣ его идеаловъ, никакихъ красивыхъ формъ, кромѣ имъ созданныхъ, съ презрѣніемъ, съ негодованіемъ отвертывающихся отъ всего въ искусствѣ, что подъ эту мѣрку не подходитъ. А откуда же эти господа взяли, что ихъ мѣрка общенепреложная мѣрка? да и можетъ ли такая быть въ искусствѣ? да и надобно ли о ней заботиться?

Уже около ста лѣтъ зародилась въ музыкальной критикѣ мысль порѣшать: кто именно, между творцами музыки, долженъ стоять на самомъ первомъ мѣстѣ?

Въ то время, когда зародилась эта несчастная идея (т. е. въ концѣ прошлаго столѣтія) на музыкальномъ горизонтѣ, для Германіи (гдѣ именно тогда, прежде другихъ земель, стали заботиться о философскихъ оцѣнкахъ искусства) сіяли имена Баха, Генделя и Глука.

Въ біографіи Себастіана Баха, написанной «con amore» Форкелемъ, герой книги поставленъ, разумѣется, на высшее мѣсто, названъ прямо геніальнѣйшимъ, величайшимъ изъ композиторовъ.

Такого мнѣнія придерживаются многіе еще и теперь. Но будутъ ли съ этимъ мнѣніемъ согласны тѣ музыкальные критики, которые избрали себѣ героями не Баха, а другихъ великихъ композиторовъ?

Разверните книгу аббата Баини, и увидите, что тамъ «первымъ въ свѣтѣ композиторомъ» называется вовсе не Бахъ, а Палестрина, и при этомъ брошены въ тѣнь всѣ прочіе.

Въ книгѣ Кризандера первостепеннымъ творцомъ музыки является великій современникъ Баха—Георгъ Фридрихъ Гендель.

Нашъ соотечественникъ Улыбышевъ прославился по Европѣ трехтомнымъ французскимъ фельетономъ о Моцартѣ, гдѣ всѣми силами старался доказать (?!), что вся на свѣтѣ музыка существовала для того только, чтобъ Моцартъ написалъ своего безсмертнаго Донъ-Жуана, первѣйшую оперу «nunc et in saecula».

Переходя въ реальную жизнь, въ видѣ «задора партій», этотъ исключительный фанатизмъ къ одному стилю, къ одному художнику достигаетъ иногда размѣровъ очень крупныхъ и, въ сущности, очень комическихъ, особенно когда каждая изъ воюющихъ сторонъ едва сознаетъ, за что именно сражается.

Знаменита въ такомъ смыслѣ война глукистовъ и пичинистовъ.

Но развѣ не то же самое, въ нѣсколько иныхъ формахъ, повторилось и въ нашъ вѣкъ въ борьбѣ партіи Спонтини и партіи Вебера въ Берлинѣ, успѣховъ Россини и успѣховъ Бетховена въ Вѣнѣ, партіи россинистовъ и веберистовъ по всей Европѣ (кромѣ Италіи, гдѣ Вебера и до сихъ поръ не знаютъ)? А на нашихъ глазахъ—борьба за и противъ Вагнера и Листа? Подъ ихъ знаменемъ группируется весь прогрессъ въ музыкальномъ мірѣ. «Консерваторы» прикрываются эгидою «классическаго» Мендельсона, и «гарнизонъ» этотъ (увы!) слабѣетъ съ каждымъ днемъ, потому что духъ времени беретъ свое!

Что же это все доказываетъ?

Ту непреложную истину, что музыкальный вкусъ, музыкальныя идеалы и сочувствіе къ нимъ—въ постоянной зависимости отъ эпохи, отъ народности художника и его критиковъ, отъ степени развитія той или другой вѣтви искусства и его разумѣнія, подъ вліяніемъ неисчислимыхъ историческихъ причинъ.

Другая національность, другой вѣкъ и—другой фазисъ самого искусства, другой критическій взглядъ. Кажется, тутъ и спорить не о чемъ. Но на практикѣ, какъ видимъ, спорятъ, да еще какъ!

Между тѣмъ стоитъ обратиться къ исторіи оперы, и найдемъ всѣ пункты для вѣрной оцѣнки каждаго крупнаго явленія въ этой области.

Чѣмъ была опера до великаго Глука?

Наборомъ виртуозныхъ арій (преимущественно для пѣвцовъ сопранистовъ), чему предлогомъ служило слабое подобіе драматической интриги всегда во вкусѣ французско-классической трагедіи и съ постоянно-мадригальнымъ, любовнымъ поворотомъ. Александръ Македонскій, Сципіонъ Африканскій, Митридатъ, кесари римскіе,—все это, разумѣется, въ пудрѣ и французскомъ костюмѣ, ворковало объясненія въ любви. Къ этому на

парижской сценѣ «Académie Royale de Musique» непремѣннымъ условіемъ прибавлялась пышность придворнаго зрѣлища.

Глукъ мало-по-малу отрѣшился отъ рутины. Совершилъ исполинскій шагъ въ характерности, въ выразительности, въ драматической правдѣ, особенно въ хорахъ и речитативныхъ сценахъ. Но и у него въ операхъ «Орфей» приторная мадригальная развязка уничтожаетъ весь смыслъ мифа и всю прелесть предыдущихъ сценъ; и у него Альцеста и Адметъ въ преддверіи ада размѣниваются паточными нѣжностями; и его герои и героини еще красовались въ напудренныхъ въ высоко-взбитыхъ парикахъ; и его Ахиллесъ и Ифигенія мѣрно выступали въ башмакахъ съ высокими красными каблуками; и его греки танцовали «passe pied», гавоттъ и шаконну. Сообразно этому и музыка (не только въ танцахъ, но и въ аріяхъ), несмотря на всѣ достоинства, имѣетъ характеръ чего-то чинно-напыщеннаго, церемоннаго, риторически-жеманнаго,—притомъ, со стороны собственно фактуры музыкальной, Глукъ порядочно слабъ и ни въ какое сравненіе итти не можетъ съ своими великими современниками—Бахомъ и Генделемъ.

Мнѣ случилось слышать на германскихъ сценахъ двѣ лучшія, сильнѣйшія оперы великаго Глука: «Армиду» и «Ифигенію въ Тавридѣ». Многое тамъ до извѣстной степени превосходно; цѣлое—вяло, блѣдно, безцвѣтно. Оркестровки, для нынѣшняго слуха, будто и нѣтъ совсѣмъ. Но слушать эту музыку нашими, нынѣшними ушами, провѣрять ее нашими нынѣшними понятіями,—это уже большая ошибка.

Возьмемъ великаго Моцарта. Его задача, послѣ Глука, была: придать оперной фактурѣ выработанность гайдновской симфонической музыки; сблизить формы пѣвуче-итальянскія съ оркестровыми (квартетными) пріемами нѣмецкой школы; подъ вліяніемъ германской литературы свернуть съ псевдо-классической почвы на болѣе жизненную, болѣе разнообразную, изобилующую характерами и ихъ индивидуальнымъ обликомъ. Все это совершилось блистательно, и вотъ въ чемъ неувядаемая слава творца «Фигаро», «Донъ-Жуана» и «Волшебной Флейты».

Но развѣ оперы эти, современницы Шиллера и Гёте, въ наше время не отзываются уже чѣмъ-то весьма устарѣлымъ, отжившимъ? (Музыка старѣетъ быстрѣе литературы). Развѣ мы теперь могли бы довольствоваться такими либретто? Развѣ сонатная, квартетная фактура этихъ арій, этихъ ансамблей не мелка для насъ? Развѣ эти коротенькія и вѣчно-регулярныя мелодійки, эта «менуэтность», эта однообразная, жиденькая гармонія, эта блѣдная оркестровка, это отсутствіе мѣстнаго колорита могутъ удовлетворить насъ? Тѣмъ не менѣе «Донъ-Жуанъ», за многое и многое, вполнѣ достоинъ своей громадной славы. Чтобы опера эта произвела то впечатлѣ-

ніе, для котораго написана, ее надо давать на сценѣ меньше нашей михайловской, почти безъ хоровъ, и въ постановкѣ отнюдь не стремиться къ воспроизведенію испанской жизни, о чемъ Моцартъ и не думалъ (мѣстный колоритъ явился въ музыкѣ лѣтъ 30 послѣ «Донъ-Жуана»), а напротивъ—костюмы должны быть почти современные Моцарту (какъ изъ современной ему танцовальной музыки составленъ балъ у Донъ-Жуана). Эти костюмы, эта вся внѣшность—

временъ Очаковскихъ и покоренья Крыма—

будутъ какъ нельзя ближе подходить къ звукамъ, Моцартомъ созданнымъ.

Возьмемъ всесвѣтно-знаменитую оперу другого первокласснаго художника. Возьмемъ «Фиделіо» Бетховена. Вотъ уже мы въ нашемъ столѣтіи!

Для 1805 г. драматическая задача этой пьесы могла казаться высоко-поэтическою. Бетховенъ придалъ ей сильный размахъ крыльевъ своего генія. Но для насъ форма нѣмецкой оперы съ разговорами устарѣла, либретто плохо до несказанности, неловко, незанимательно. Весь 1-й актъ въ пьесѣ лишній; слабъ и по музыкѣ. Три сцены 2-го акта, въ подземельной тюрьмѣ, выкупаютъ все остальное. Дѣйствіе въ Испаніи, а музыка въ нѣмецкихъ нравахъ,—это, конечно, тяготитъ нынѣшняго слушателя. Въ бетховенское время это было незамѣтно, потому что и вопроса о мѣстномъ колоритѣ возбуждено не было ни въ художникахъ ни въ публикѣ. По крайней мѣрѣ, въ этотъ періодъ драма, перейдя чрезъ Лессинга и Дидро, уже навѣки отвернулась отъ классической ходульности. Еще нѣсколько шаговъ, и начнутся уже болѣе реальныя стремленія.

Во Франціи въ это время Керубини и Мегюль шли совершенно по тому же пути, что и Бетховенъ (въ своей оперѣ). Но эти скромныя, безпритязательныя музыкальныя драмы съ діалогомъ, вмѣсто сплошныхъ речитативовъ (Водовозъ, Іосифъ), въ Парижѣ давались на театрѣ комической оперы. Большая опера хранила еще глуковскія преданія классицизма, глуковскій «котурнъ» и попрежнему требовала неизмѣннымъ условіемъ пышныхъ зрѣлищъ (grand spectacle). Въ этомъ духѣ угодила всѣмъ требованіямъ «Весталка» офранцуженнаго итальянца Спонтини (1807). Эта опера, «soi disant» римская, какъ зеркало отражала въ себѣ характеръ наполеоновской эпохи. Блескъ, парадность, хвастливые марши и посреди этого—сентиментальность аффектированная, жеманная, размѣренная. Внутреннее чувство въ отсутствіи. Музыка Спонтини невыразимо бѣдна формами; мелодія и гармонія самыя казенныя, фактуры почти никакой нѣтъ, речитативъ риторическій. Но знаніе сценическихъ и оркестровыхъ эффек-

товъ большое. Вотъ въ чемъ и тайна громаднаго успѣха. Вотъ въ чемъ «образцовая» сторона «Весталки» и ея стиля для послѣдующаго развитія оперы. Это уже не Глукъ, не Керубини. Это, эффектность новѣйшаго времени. Въ послѣдующихъ операхъ («Кортецъ», «Олимпія») Спонтини стремился положительно къ яркому историческому колориту. Но тутъ на горизонтѣ являются два свѣтила, затмившія славу Спонтини,—Россини и Веберъ. Побѣда за побѣдой молодаго маэстро въ театрахъ Италіи заставила и парижанъ, въ свою очередь, пожелать, чтобы любимецъ итальянской публики сталъ работать для столицы Франціи,—залогъ всесвѣтной славы. Совсѣмъ во вкусѣ спонтиніевской пышности, но съ несравненно большею музыкальностью, Россини передѣлалъ для Парижа своего «Магомета II», подъ заглавіемъ «Осада Коринѳа», и своего «Моисея». Уже у Спонтини массы оркестра и хоровъ и общая грандіозность, во вкусѣ «классическихъ» картинъ исторической живописи, играютъ важную роль. Въ парижскихъ операхъ Россини эти массы усилены до оглушительности. Силы оркестровки, противъ Моцартовой, теперь уже разрослись болѣе чѣмъ вчетверо. На россиніевскую оркестровку, въ свою очередь, имѣла большое вліяніе и нѣмецкая симфоническая музыка, подъ перомъ гиганта Бетховена. Кромѣ массъ, Россини щеголялъ еще блестящею виртуозностью колоратурныхъ арій и дуэтовъ. И только. Сюжетъ былъ для него дѣломъ небольшой важности. На итальянской почвѣ, реформа Глука корней не пустила. Итальянцы продолжали прежде всего имѣть въ виду «вокальную» красоту.

Между тѣмъ въ Германіи, на романтико-фантастической почвѣ того времени, подъ вліяніемъ Тика, Новалиса, Гофмана, Ламотъ-Фуке, расцвѣла нѣжная, задумчивая, чарующая музыка Вебера.

Съ его «Фрейшюца» начинается истинно-германская опера, которую наполовину итальянскій маэстро Моцартъ—вполнѣ создать не могъ. Во «Фрейшюцѣ» все своеобразно, все проникнуто наивною свѣжестью народной поэзіи, ароматомъ богемскихъ лѣсовъ. Съ Веберовой народно-германской оперы начинается въ исторіи музыкальной драмы новая эра,—эра мѣстнаго колорита, пейзажа въ музыкѣ, о чемъ Глукъ и Моцартъ и мечтать не могли.

Для насъ сюжетъ «Фрейшюца» черезчуръ наивенъ, ребячески-сказоченъ; формы «Singspiel» (нѣмецкой «оперетты» съ разговорами) — мелковаты; оркестровка, мѣстами, не довольно рельефна; но все-таки эта опера и теперь (съ 1821 г.) слушается съ большимъ наслажденіемъ. Шагъ исполинскій по совершенно новой дорогѣ.

Вліяніе этой оперы было громадно на всю просвѣщенную по музыкѣ Европу. Вліяніе это вскорѣ отразилось, какъ увидимъ, и на парижскихъ композиторахъ.

Но могучее творчество Вебера на «Фрейшюцѣ» не остановилось. По натурѣ болѣе «лирикъ», чѣмъ драматикъ, Веберъ, однако, созналъ всю необходимость служенія на оперной сценѣ серьезно-драматическому направленію и сдѣлалъ, съ этой стороны, опять исполинскій шагъ въ своей «Эвріантѣ». Основа пьесы жалка до смѣшного, взглядъ 20-хъ годовъ на рыцарски-сентиментальную поэзію доходитъ здѣсь до карикатурности. Между тѣмъ музыка Вебера блеститъ новизною всего поворота; такого тѣснаго сплоченія звуковъ съ драмою до малѣйшихъ изгибовъ речитатива никогда прежде не слыхано было. Общій колоритъ оперы передаетъ характеръ романтическаго рыцарства неподражаемо прекрасно. Такія краски, такія формы—истинное завоеваніе для искусства, и «Эвріанта» дѣйствительно становится родоначальницею новѣйшаго историко-драматическаго направленія на оперной сценѣ.

На закатѣ своей краткой жизни, уже больной, Веберъ, богатый изобрѣтеніемъ какъ Крезъ, создалъ еще оперу, опять въ новомъ, небываломъ характерѣ—«Оберона» (1826 г.). Самый заказъ (изъ Лондона) требовалъ прежде всего: разнообразія сценическихъ картинъ; драматизма въ ткани пьесы почти не требовалось. Веберу стоило остаться вѣрнымъ своей натурѣ, чтобы лирическія вдохновенія обрамить очаровательнѣйшимъ колоритомъ. Востокъ, съ его капризно-яркими красотами, и эльфы, цѣликомъ взятые изъ Шекспирова «Сна въ лѣтнюю ночь»,—какое поле для кисти Вебера! Здѣсь онъ опять нововводитель, творецъ въ полномъ смыслѣ. Восточный колоритъ до «Оберона» въ музыкѣ являлся только съ карикатурной стороны (напр., у Моцарта въ «Entführung», у Бетховена въ «Ruines d'Athênes»). Съ этихъ поръ поэзія Востока усвоилась на оперной сценѣ. Мендельсонъ въ своихъ эльфахъ (Sommernachtstraum) только продолжалъ итти по стезѣ, указанной—Веберомъ.

Во всей исторіи оперы тотчасъ за творцомъ «Фрейшюца», «Эвріанты» и «Оберона» и надолго послѣ—«веберовское» вліяніе на каждомъ шагу.

Почти при жизни Вебера, обвораживаетъ парижанъ опера высоко-даровитаго Обера—«Нѣмая въ Портичи», гдѣ французская декоративность и любовь къ массамъ на сценѣ, все-таки подъ прямымъ вліяніемъ Вебера, со стороны яркихъ красокъ и народныхъ, даже простонародныхъ мелодій (чему прежде на сцену большой оперы было трудно попасть),—она, съ своимъ кипучимъ сюжетомъ, явилась въ 1828 г. на вулканически-революціонной парижской почвѣ, будто провозвѣстницей событій 1830 г. Народныя сцены возмущенія на неаполитанскомъ рынкѣ, громовымъ дѣйствіемъ на толпу заставили композиторовъ и либреттистовъ искать сюжетовъ «въ такомъ родѣ». И вотъ, не дальше какъ въ 1829 г., является на парижской сценѣ, заимствованный изъ Шиллеровой трагедіи, «Виль-

гельмъ Телль». Формы большой оперы спонтиніевской, пересозданныя творцомъ «Моисея», плюсъ: кипучесть народныхъ массъ, какъ въ операхъ «Нѣмая», плюсъ: веберовская палитра въ отношеніи альпійскаго колорита,— вотъ главные ингредіенты новаго, высшаго (и послѣдняго) созданія Россини. Съ такими данными могла ли эта опера не быть крупнымъ явленіемъ, могла ли не дѣйствовать на публику?

Гораздо выпуклѣе, ярче выступаетъ вліяніе Вебера на другомъ композиторѣ (его сверстникѣ и товарищѣ по ученью), на Мейерберѣ.

Подражая Россини въ Италіи, онъ не могъ достичь замѣчательнаго успѣха. Избравъ новою ареной Парижъ, онъ сознался, что залогомъ крупной побѣды должны быть оперы съ амальгамою изъ стиля россиніевской «Grand opéra», съ многими еще болѣе близкими, прямыми заимствованіями изъ Вебера.

Явился «Робертъ дьяволъ» (1831 г.), котораго даже сюжетъ — тотъ же «Фрейшюцъ», только перенесенный на средневѣковую рыцарскую почву и облеченный въ парижскую пышность и декоративность.

Въ «Гугенотахъ» (1836 г.) ясно вліяніе, съ одной стороны, «В. Телля» (въ сценѣ заговора), съ другой—вліяніе «Эвріанты» (драматическіе изгибы сплошь, романсъ Рауля, многое въ женскихъ роляхъ, входъ царедворцевъ и т. д.). Но, разумѣется, есть что-то новое въ общемъ поворотѣ. И вотъ именно это новое, этотъ характеръ эффектной исторической картины, съ реализмомъ, до того небывалымъ (напр., весь III актъ съ подробностями народныхъ сценъ)—громадная заслуга Мейербера.

Мейерберъ—не Глукъ, не Моцартъ, не Россини, не Веберъ, но свое сдѣлалъ. Его «музыка» новаго ничего въ искусство не внесла, но послѣ его «оперъ» возвратъ къ прежней оперной фактурѣ сталъ положительно невозможнымъ.

Но и на Мейерберѣ искусство, конечно, не остановилось. На комъ и когда оно останавливалось?

Какой идеалъ большой оперы долженъ былъ господствовать въ сороковыхъ и пятидесятыхъ годахъ нашего столѣтія?

Соображаясь съ общимъ историческимъ ходомъ искусства, можно сдѣлать отвѣтъ «a priori»:

«Развитіе того, что начато Веберомъ и Мейерберомъ на поприщѣ музыкальной драмы; развитіе подъ вліяніемъ большаго и большаго р е а л и з м а въ мысли, въ пріемахъ и колоритѣ, подъ вліяніемъ всего, что создалось въ другихъ областяхъ музыки».

Улучшимъ, въ идеѣ, стиль Мейерберовой музыки; пропитаемъ ее болѣе серьезными стремленіями; очистимъ ее отъ шарлатанскихъ уловокъ, разсчитанныхъ на грубый вкусъ парижской толпы, пропитаемъ ее заду

шевностью Вебера, фактурой Мендельсона, оркестровыми нововведеніями Берліоза, тонкими декламаціонно-мелодическими пріемами Фр. Шуберта, Шопена и Шумана, и вотъ—почти портретъ Рихарда Вагнера. «C'est du Meyerbeer spiritualisé», говорили парижане въ 1861 г. объ «Тангейзерѣ».

Вагнера прославили «реформаторомъ» оперы, создателемъ музыкальной драмы новѣйшаго времени. Это и справедливо отчасти, потому что—какъ новый Глукъ—онъ наклонилъ оперу къ служенію болѣе серьезнымъ, святымъ цѣлямъ, нежели жертвы парижскому Ваалу (цѣль стремленій Мейербера). Но въ сущности—въ «Тангейзерѣ» и въ «Лоэнгринѣ» шагъ впередъ противъ «Эвріанты» Вебера весьма незначителенъ. Все дѣло у Вагнера еще не въ результатѣ, а только въ «стремленіяхъ», въ мысляхъ несравненно болѣе сознательныхъ и просвѣщенныхъ.

Кто-то довольно мѣтко отозвался о Вагнерѣ: «это музыкантъ, которому страхъ хочется быть великимъ драматургомъ, и драматургъ, которому страхъ хочется быть великимъ музыкантомъ».

Но именно въ этомъ двойственномъ идеалѣ, въ этой страстной жаждѣ полнаго сліянія «драмы съ музыкой» на оперной сценѣ—вся задача современнаго искусства.

Вагнеръ самъ постоянно и быстро развивается, смѣняетъ одинъ идеалъ—другимъ, т. е. дѣлаетъ «опыты», стремясь доискаться полнаго воплощенія своей мысли—«музыкальной драмы».

Онъ (въ 1843 г.) началъ съ оперы «Ріэндзи», чисто спонтиніевско-мейерберовской, даже съ подмѣсью тривіальной итальянщины.

«Морякъ Скиталецъ», «Тангейзеръ», «Лоэнгринъ»—три стадіи на пути чисто-германскаго развитія оперы. Сходство съ Веберомъ и его подражателемъ Маршнеромъ на каждомъ шагу. Идеалъ ушелъ отъ «историческихъ картинъ» à la Parisienne совсѣмъ въ сторону, углубился опять въ нѣмецкій романтизмъ, нѣмецкую мечтательность (для насъ тоже уже не современную и не симпатичную), но очистился отъ грубыхъ наростовъ стиля въ «Ріэндзи».

Въ «Тристанѣ и Изольдѣ», въ «Нибелунговомъ перстнѣ» (обширной и еще неконченной тетралогіи) музыка Вагнера поразительна своею глубиною, своими чисто-германскими пріемами, напоминающими то Баха то Бетховена. Геніальность сверкаетъ на каждомъ шагу, особенно со стороны симфонической. Но есть бездна причинъ, почему эти произведенія едва ли возможны на сценѣ. Для нихъ надобно пересоздать все, начиная отъ машиниста и кончая публикою. Требованія художника эксцентричны до-нельзя, граничатъ съ какимъ-то бредомъ. Кромѣ того, уже слишкомъ пренебрежены условія пѣнія, голоса человѣческаго. Опера должна пройти

и черезъ этотъ фазисъ. Она теперь его переходитъ, но, оставивъ его за собой, придетъ снова къ простой, всѣмъ доступной, популярной мелодичности. Это несомнѣнно.

И въ самомъ выборѣ сюжетовъ Вагнеръ, въ послѣднее время, придвинулся къ реализму. Онъ теперь оканчиваетъ широко задуманную и чисто-нѣмецкую комическую оперу. «Die Meistersinger in Nürnberg». Появленіе этого произведенія на сценѣ составитъ новую эру. Тутъ все возможно, все жизненно, свѣжо и будетъ дѣйствовать на народъ съ силою неотразимою.

Вотъ, обозрѣвая постепенное видоизмѣненіе опернаго идеала (въ главныхъ чертахъ и больше со стороны «серьезной» оперы), мы дошли до самаго новѣйшаго времени.

Не говоритъ ли намъ эта вѣчная измѣнчивость, этотъ вѣчный «прогрессъ» то въ одну то въ другую сторону, что исканіе одного абсолютно высшаго дѣятеля, безъ сравненія всѣхъ остальныхъ превышающаго, есть «химера» или непросвѣщенныхъ людей, или и просвѣщенныхъ, да упрямыхъ, близорукихъ?

Теперь мы перейдемъ на почву отечественную (которой до сихъ поръ не затрогивали), провѣримъ дѣятельность Глинки, по отношенію къ Россіи и къ европейскимъ творцамъ оперъ.

II. ОПЕРА ВЪ РОССІИ И РУССКАЯ ОПЕРА.

Въ исторіи искусства вообще и отдѣльныхъ его вѣтвей, даже и въ исторіи отдѣльныхъ дѣятелей—главную, первую роль, по перевѣсу количественному, по массивной значительности играетъ подражательность, преемственность, наслѣдственность явленій, вліяніе фактовъ «сосѣднихъ» по времени и по мѣсту. Едва замѣтныя, вначалѣ, попытки мало-по-малу достигаютъ размѣровъ явленія, факта довольно крупнаго. Такой фактъ дѣйствіемъ своимъ на массу получаетъ общую симпатію, распространяется, повторяется въ разныхъ пунктахъ одной земли, потомъ и другихъ земель, ей сопредѣльныхъ, и т. д. Въ этомъ «повтореніи» уже «существующаго» весьма небольшой процентъ составляетъ нѣчто своеобразное, самобытное, оригинальное (опять въ зависимости отъ безчисленныхъ вліяній народа, почвы и времени). Но это оригинальное, проявляясь, въ свою очередь, чуть замѣтно, мало-по-малу вкореняется и черезъ художниковъ крупнаго калибра придаетъ индивидуальный, особенный оттѣнокъ, характеръ извѣстному направленію искусства въ извѣстной землѣ, на извѣстный періодъ времени, образуетъ то, что называется

«стилемъ», «школою» въ искусствѣ итальянскомъ, французскомъ, нѣмецкомъ, русскомъ и т. д.

Истины эти слишкомъ знакомы и общеизвѣстны, но какъ нельзя читать безъ азбуки, такъ и безъ этихъ истинъ обойтись невозможно,—если хочешь «л о г и ч е с к и» прослѣдить судьбу какой-нибудь вѣтви искусства въ данной землѣ.

Постепенный ходъ такого развитія во всѣхъ случаяхъ одинаковъ, потому что общіе законы развитія въ сущности одни и тѣ же, неизмѣняемы, какъ дважды два—четыре.

Оперныя зрѣлища—въ видѣ придворныхъ увеселеній и пышныхъ празднествъ—зародились на рубежѣ XVI и XVII вѣковъ въ Италіи. Оттуда, въ этомъ же характерѣ, скоро перешли во Францію. (Музыкантъ Лулли былъ любимецъ Людовика XIV и писалъ музыку на тексты, между прочимъ, Мольера).

Другая струя оперъ—«комическая», зародилась также въ Италіи отъ ярмарочныхъ фарсовъ; перешла къ французамъ уже гораздо позже, около половины XVIII вѣка. Итальянская труппа (les Bouffes) приводила въ восторгъ Ж. Ж. Руссо и заставила его отрицать во французскомъ языкѣ всякую способность къ музыкѣ. Отъ этого мнѣнія Руссо отступился только послѣ оперъ Глука.

Самостоятельная французская оперная музыка въ серьезномъ родѣ является около средины XVII столѣтія; французская «комическая» опера рождается столѣтіемъ позже итальянскихъ, все-таки отчасти изъ подражанія итальянцамъ.

Въ Германію оперы серьезныя итальянскія проникли съ придворными французскими модами.

Въ XVII вѣкѣ Германія была истерзана ужасами 30-лѣтней войны. Искусство и литература процвѣтать не могли. Было не до поэзіи, не до театра. Въ концѣ XVII вѣка, однако, кромѣ итальянскихъ оперъ, господствовавшихъ при дворахъ, въ видѣ исключенія, являются попытки первыхъ нѣмецкихъ «Singspiele» въ Гамбургѣ (Рейнольдъ, Кайзеръ и Маттезонъ). Къ нимъ примкнулъ и тутъ образовался, тогда еще юноша—Гендель, но и онъ всю жизнь писалъ оперы только на и т а л ь я н с к і й текстъ.

Также и Моцартъ. Изъ семи оперъ (ребяческія его, тоже итальянскія оперы, до «Идоменея» въ счетъ нейдутъ)—пять: «Идоменей», «Фигаро», «Донъ-Жуанъ», «Cosi fan tutte» и «Титъ» написаны на слова итальянскія.

Комическая опера нѣмецкая при Моцартѣ имѣла уже довольно крупнаго дѣятеля—Диттерсдорфа. Но ни произведенія («Докторъ и аптекарь», «Іеронимъ Кникеръ» и др.), весьма въ своемъ родѣ примѣчательныя, ни Моцартовы нѣмецкія оперы: «Похищеніе изъ Сераля» и «Волшебная флейта»

не могли сколько-нибудь перетянуть на свою сторону общее пристрастіе тогдашней нѣмецкой публики къ итальянщинѣ.

Мы видѣли, что и реформа Глука, и космополитизмъ моцартовской музыки развитія собственно-итальянской оперной формы не поколебали. Господство этой формы было въ Европѣ повсемѣстно. Мы видѣли, что только Веберу, въ двадцатыхъ годахъ нашего вѣка, суждено было выйти всепобѣдно изъ борьбы съ итальянизмомъ. Только съ Вебера, по-настоящему, начинается самостоятельная оперная музыка нѣмецкая, сознательная музыкальная драма на чисто-германской, народной почвѣ.

Прикладывая, «a priori», всѣ эти данныя къ Россіи, найдемъ, что въ ней опера должна была начаться позже Германіи, и не иначе, какъ съ придворныхъ оперныхъ зрѣлищъ, на итальянскомъ.

Такъ оно и было, около средины прошлаго вѣка, въ царствованіе императрицы Анны Іоанновны.

Въ слѣдующее царствованіе, при первыхъ попыткахъ къ основанію «россійскаго театра» вообще, являются оперы, написанныя Сумароковымъ въ россійскихъ стихахъ («Цефалъ и Прокрисъ», 1755 г.). Музыка была поручаема, разумѣется, работѣ итальянскихъ капельмейстеровъ, которыхъ тогда на службу ко двору выписывали вмѣстѣ съ французскими поварами, метръ-д'отелями, парикмахерами, итальянскими декораторами, костюмерами и кондитерами. Первыя стремленія къ чему-нибудь русскому по оперной музыкѣ, сообразно общему закону, должны были явиться еще позже, и сначала въ видѣ весьма несмѣлыхъ шаговъ.

Такъ оно и было.

Насколько мелодіи итальянскихъ маэстро при дворѣ императрицы Екатерины II (Паэзіелло, Чимароза, Сарти) проникли съ русскимъ текстомъ въ разные слои общества и разгуливали по Руси, подъ видомъ «русскихъ напѣвовъ» («Не то ль, чтобы въ печали», мелодія «Nel cor non pir mi sento», изъ «la bella Molinara» Паэзіелло; «Винятъ меня въ народѣ», «Стонетъ сизый голубочекъ», «Среди долины ровныя»—всѣ мелодіи изъ тогдашнихъ оперъ), настолько же, съ другой стороны, и элементъ въ самомъ дѣлѣ русскихъ народныхъ напѣвовъ сталъ пробираться на сцену. Въ комической оперѣ Ѳомина—«Ямщики на подставѣ» 1787—теноръ-соло съ полнымъ хоромъ поютъ пѣсню: «Высоко соколъ летаетъ»; мелодія эта во всей неприкосновенности взята изъ народа.

Подобные случаи русскаго элемента въ тогдашней оперной музыкѣ стали все чаще и чаще съ тѣхъ поръ, какъ императрица задумала ставить на сцену собственныя свои произведенія съ патріотическимъ и народнымъ направленіемъ (какъ его тогда понимали). Пьесы Екатерины II, какъ «Горе-Богатырь Косометовичъ», «Ѳедулъ съ дѣтьми» и др., были не больше,

какъ водевили (часто почти безъ связи сценъ между собою), но титуловались «операми», и композиторы, сочинявшіе или пригонявшіе музыку подъ куплеты и хоры (Сарти, Мартини и др. современники и соперники (!) Моцарта), должны были—nolens volens—сообразоваться съ требованіями напѣвовъ «русскихъ», т. е. вставлять хоть изрѣдка русскія пѣсни, разумѣется, часто переиначивая ихъ на свой ладъ.

Вся эта музыка вращалась въ самыхъ скромныхъ рамкахъ нѣмецкаго «Singspiel» или французскаго opéra-vaudeville, — всегда съ разговорами между нумеровъ пѣнія.

Кромѣ этихъ доморощенныхъ (немногочисленныхъ) пьесъ, репертуаръ былъ переполненъ переводными операми съ итальянскаго, французскаго и нѣмецкаго. Все, имѣвшее успѣхъ на Западѣ и сколько-нибудь подходившее къ средствамъ петербургской труппы, переводилось или передѣлывалось на россійскій языкъ, давалось при нашемъ дворѣ, а потомъ переходило и въ народный театръ.

Труппа и придворная, и въ народномъ русскомъ театрѣ составлялась такимъ образомъ, что каждый артистъ и каждая артистка изъ русскихъ обязаны были играть драматическія роли, а когда случится—и пѣть. Обычай этотъ господствовалъ и послѣ еще многіе десятки лѣтъ.

Изъ этого видно, что на большую виртуозность вокальную въ русской труппѣ спросу тогда не было, и что, кромѣ того, тогда уже началось, сильно привившееся къ русскимъ сценамъ, всеобщее смѣшеніе всѣхъ возможныхъ стилей, всѣхъ возможныхъ репертуаровъ.

Въ такомъ положеніи были дѣла русской оперы и въ первыя десятилѣтія нашего вѣка, во время тоже итальянскаго, выписаннаго капельмейстера Кавоса. Это былъ отличный техникъ по дирижерской части, славно зналъ и оркестръ и голоса, умѣлъ уладить все такъ ловко, съ практической стороны, что артисты, даже безголосые, преисправно занимали свои роли въ операхъ и что произведенія большаго калибра, какъ, напримѣръ, «Весталка» Спонтини, шли на тогдашней петербургской сценѣ ничуть не хуже, чѣмъ на многихъ европейскихъ. И со стороны творчества Кавосу никакъ нельзя отказать въ замѣчательномъ талантѣ. Только,—какъ это всегда бываетъ съ капельмейстерами, каждый Божій день разучивающими и исполняющими музыку всѣхъ сортовъ, безъ отдыху и перемежки,—въ Кавосѣ «оригинальнаго» и искать было невозможно. Онъ писалъ красиво, ловко для голосовъ и инструментовъ, приноравливался очень къ требованіямъ тогдашней русской публики и не церемонился въ своихъ операхъ «вдохновляться» то Моцартомъ, то Керубини, то Спонтини, то Мегюлемъ, то Чимарозой и Фіораванти, то русскими пѣснями, переиначивая ихъ въ куплетныя формы русскихъ водевилей,—формы уже «рутинныя» съ послѣд-

няго десятилѣтія прошлаго вѣка. При Кавосѣ публика русская приходила въ неистовый восторгъ отъ передѣланнаго на россійскіе нравы нѣмецкаго волшебнаго фарса съ площаднаго театра «an der Wien» — «Das Donau-Weibchen», и считала эту вѣнскую фабрикацію за нѣчто свое, народное, увлеченная заглавіемъ «Леста, Днѣпровская Русалка», именами дѣйствующихъ лицъ и кое-какими русскими куплетцами, вставленными въ этотъ полу-балаганный водевиль. «Днѣпровская Русалка», какъ любимѣйшее зрѣлище, разрослась въ цѣлый циклъ изъ 4-хъ пьесъ («четыре части» одной оперы): музыку для нея то прямо брали изъ Вѣны (1-я часть Кауера, подражателя Моцарту и Венцелю Мюллеру) то приспособляли у себя дома (партитура одной изъ частей цѣликомъ написана русскимъ, довольно даровитымъ музыкантомъ—Давыдовымъ). Если взять этотъ фактъ въ соображеніе,—получимъ вѣрный масштабъ тогдашняго вкуса и поймемъ, что и оперы Кавоса въ такомъ же родѣ: «Князь-Невидимка», «Илья Богатырь», «Жаръ-Птица»—должны были очень удовлетворять тогдашнюю публику.

Вѣроятно, подъ вліяніемъ отлично-переданной музыкою семейной драмы въ «Водовозѣ» Керубини, Кавосъ, на либретто даровитаго князя Шаховского, въ 1811 г. написалъ своего «Ивана Сусанина»—русскій «Singspiel», немножко посерьезнѣе, подраматичнѣе прежнихъ опереттъ-водевилей.

Сюжетъ, подъ вліяніемъ тогдашнихъ сладенькихъ идеаловъ, обезображенъ счастливой (!) развязкой. Сусанинъ, въ ту мунуту, какъ на него поляки въ лѣсу поднимаютъ оружіе, спасенъ кстати подоспѣвшимъ бояриномъ съ цѣлымъ отрядомъ русскихъ. Въ заключеніе пьесы Сусанинъ, веселый и довольный, поетъ моральный куплетецъ:

Пусть злодѣй страшится
И дрожитъ весь вѣкъ;
Долженъ веселиться
Добрый человѣкъ.

(И въ «Водовозѣ» Бульи и Керубини, опера оканчивается подобнымъ куплетомъ къ публикѣ).

Несмотря на такую дѣтскость поворота, въ «Сусанинѣ» Кавоса есть мѣста весьма вѣрно-психологически прочувствованныя, и въ музыкальной фактурѣ пробивается нѣчто своеобразное, подчасъ весьма близкое къ русскимъ звукамъ.

Вотъ, слѣдовательно, совершилось уже нѣчто въ родѣ перваго шага къ самостоятельной русской музыкѣ на оперной сценѣ.

Прошли два десятилѣтія. Все оставалось старое-по-старому. Кавосъ пересталъ создавать. Репертуаръ наводнялся больше и больше переводными

операми преимущественно французскими. Интересъ публики къ русскимъ оперным зрѣлищамъ вообще ослабѣлъ, вмѣстѣ съ паденіемъ силъ поющей труппы, на подмогу которой только въ концѣ этого періода (т. е. въ 1829 г.) былъ пріобрѣтенъ замѣчательный басистъ О. А. Петровъ.

Около этого же времени (начало тридцатыхъ годовъ) на московской сценѣ явились произведенія даровитѣйшаго изъ русскихъ диллетантовъ, А. Н. Верстовскаго. Первыя его оперы—«Панъ Твардовскій», «Вадимъ», были опять большими водевилями, съ великолѣпнымъ спектаклемъ. Музыкальный интересъ,—урывками между разговоромъ,—не представлялъ ровно ничего сплошного, строго-выдержаннаго. Фактура во всемъ наислабѣйшая, оркестровка поручалась авторомъ казенному капельмейстеру. При всемъ томъ, Верстовскій, со стороны мелодичности, сближенія съ народнымъ вкусомъ, хоть сквозь не народную, но общелюбимую тогда форму куплетовъ, въ темпѣ полонеза и т. п. заявилъ себя тотчасъ довольно крупнымъ дѣятелемъ въ своей мелкой сферѣ.

Въ такомъ же духѣ написана и болѣе замѣчательная опера, составившая вѣнецъ славы Верстовскаго—«Аскольдова могила». Либретто Загоскина затронуло много самыхъ рельефныхъ, всѣмъ симпатическихъ элементовъ русской жизни; музыка Верстовскаго счастливо подошла къ задачѣ текста. Авторъ музыки, конечно, и тутъ не церемонился, по-тогдашнему обычаю, съ мѣстнымъ колоритомъ. На ряду съ русскими или, по крайней мѣрѣ, славянскими мотивами, тутъ есть цѣлыя сцены въ какомъ-то полуитальянскомъ, полу-нѣмецкомъ обще-оперномъ характерѣ. Много прямыхъ заимствованій изъ Веберова «Фрейшюца». Ансамблей, финаловъ, речитативовъ почти нѣтъ; форма колоссальнаго «водевиля» остается неизмѣнною. Но все же «Аскольдова могила» заключаетъ въ себѣ уже очень много настоящихъ своеобразныхъ элементовъ музыкальной драмы на русской почвѣ. Въ сравненіи съ Кавосомъ, шагъ весьма важный сдѣланъ, несмотря на аматёрскую слабость фактуры, рѣзко выступающую въ параллели съ исправнымъ капельмейстерскимъ стилемъ Кавоса.

Съ появленіемъ баса Петрова, а вскорѣ, вслѣдъ за нимъ, контральто Воробьевой и сопрано Степановой, русская опера обновилась, оживилась. Въ репертуарѣ явились громадныя оперы: «Робертъ», «Семирамида». Кавосу было много работы, чтобы подогнать средства и другихъ исполнителей къ такимъ широкимъ партитурамъ; но энергіи капельмейстерской въ немъ была бездна, и онъ изо всего выходилъ съ полною побѣдою.

Но вотъ, среди цвѣтковъ чужеземныхъ, между сладкозвучными операми Беллини и Россини, рядомъ съ грандіознымъ, хотя нѣсколько шарлатанскимъ, эклектизмомъ Мейербера, является на петербургской сценѣ—для открытія возобновленнаго Большого Театра въ 1836 г.—громадно-честная

опера, самостоятельно-славянская отъ начала до конца, первая «опера», въ настоящемъ строгомъ смыслѣ этого слова, уже не водевиль, не Singspiel, а большая «лирическая», какъ тогда называли, опера, по фактурѣ своей равносильная нѣмецкимъ и французскимъ большимъ операмъ самаго серьезнаго, выработаннаго стиля!

Дѣло извѣстное, что лѣтосчисленіе истинно-русской оперной музыки, въ смыслѣ новаго въ искусствѣ направленія, новой школы, начинается съ оперы Глинки «Жизнь за Царя». Сюжетъ тотъ же «Иванъ Сусанинъ», но какая разница съ Кавосовымъ!! Поворотъ взятъ трагическій, что̀ слышно съ первыхъ же звуковъ увертюры. Напѣвы, заимствованные изъ народныхъ пѣсенъ («Лучина лучинушка» въ тріо эпилога, «Ахъ, что за сердце» въ пѣсенкѣ Вани, одна приволжская пѣсня въ самомъ первомъ выходѣ Сусанина и т. д.), подъ перомъ Глинки даютъ обильный матеріалъ для музыкальной тематической разработки, не менѣе богатой красотами, какъ музыка Керубини и самого Бетховена (они и были образцами для Глинки; Моцарта онъ чтилъ гораздо менѣе). Эти же матеріалы рождаютъ небывалую на свѣтѣ вещь: русскій речитативъ. Мастерской кантрапунктъ и прозрачная, своеобразная (хотя мѣстами монотонная) оркестровка придаютъ этой партитурѣ громадныя достоинства, даже и помимо ея первѣйшей роли въ исторіи русской оперы. Сопоставленіе элемента польскаго съ русскимъ придало музыкѣ этого произведенія совершенно оригинальный, небывалый еще ни на какой сценѣ, оттѣнокъ. Финальный хоръ эпилога по ширинѣ размаха поспоритъ даже съ финалами бетховенскихъ симфоній, а по своей русской своеобразности, по своей вѣрной передачѣ историческаго момента, этотъ хоръ—страница русской исторіи. Если бъ Глинка не создалъ ничего, кромѣ этого эпически широкаго и вполнѣ русскаго «Славься, славься, святая Русь», имя его все-таки сіяло бы на ряду съ первѣйшими художниками всѣхъ вѣковъ и народовъ.

Но для чего перечислять здѣсь красоты и великолѣпія оперы «Жизнь за Царя»? Кто изъ русскихъ, любящихъ музыку, не знаетъ этихъ красотъ?

Намъ предстоитъ задача нѣсколько иная. Надобно разсмотрѣть, въ чемъ слабыя стороны въ этой оперѣ, слабыя стороны въ Глинкѣ, какъ художникѣ, чтобы на эти же самые результаты наблюденій опереться и при разборѣ «Руслана».

Самое поверхностное знакомство съ оперой «Жизнь за Царя» въ ея цѣломъ, на безпристрастный взглядъ, покажетъ крупные недостатки въ либретто, въ планѣ самой пьесы и въ поворотѣ музыки, въ отношеніи драматизма. Не говоримъ уже о риторичности и натянутыхъ руссицизмахъ языка, объ этихъ театральныхъ пейзанахъ, одѣтыхъ не то цыганами, не то парадными ямщиками и разсуждающихъ о политическихъ бѣдствіяхъ

Россіи. Это капитальный порокъ въ нашихъ глазахъ, неисправимый даже возможно-лучшею, исторически-вѣрною постановкою (напротивъ, тогда неестественность задачи выступитъ еще рельефнѣе). Не забудемъ, что въ послѣдніе 30 лѣтъ литературное сознаніе наше пережило слишкомъ много фазисовъ, слишкомъ ушло впередъ. Иное даже въ пушкинскомъ «Борисѣ Годуновѣ» можетъ намъ казаться условно-риторическимъ. Куда жъ тутъ драматургія какого-нибудь либреттиста Глинки, барона Розена!

Нѣтъ, перенесемся мысленно за 30 лѣтъ назадъ; и тогда, въ сравненіи съ операми и драмами тогдашняго репертуара, канва оперы «Жизнь за Царя» останется весьма слабою, сколько-нибудь строгой критикѣ не выдерживаетъ. Въ 1-мъ актѣ—дѣйствія почти нѣтъ, «арія» Антониды не у мѣста, пріѣздъ жениха—оперная натяжка, и онъ слишкомъ поднятъ на ходули, также и терцетъ; 2-й актъ—дивертисментъ съ неловкимъ финаломъ. Финалъ, съ перерывами танцевъ, задуманъ отлично; выполненъ въ сценическомъ отношеніи такъ слабо, что врядъ ли какой-нибудь геніальнѣйшій режиссеръ сумѣетъ замаскировать эту слабость. Главная бѣда тутъ въ томъ, что весь драматизмъ сцены порученъ хору, безъ отдѣльно выступающихъ личностей. Съ такою задачей никакой оперный хоръ совладать не въ состояніи. Отъ неудачной мысли—повернуть весь польскій элементъ подъ мазурку—и съ музыкальной стороны тутъ явилась неопредѣленность: вышла не то, чтобы совсѣмъ танцовальная музыка, а для взрывовъ драматизма тутъ слишкомъ рельефенъ плясовой ритмъ. Первую половину 3-го акта наполняетъ картина семейнаго быта Сусанина въ его избѣ. Это очень хорошо; и чѣмъ спокойнѣе, чѣмъ счастливѣе эти сцены, тѣмъ рельефнѣе контрастъ «бѣды», настигшей семью старосты съ момента вторженія польскаго отряда. Но... семейная картина мужицкаго быта, на реальный взглядъ, черезчуръ далека отъ правды, на обще-театральный взглядъ—сентиментальна, мадригальна и вяла отъ бездѣйствія и растянутости. Хоръ «Мы на работу въ лѣсъ» вышелъ превосходенъ по музыкѣ, но довольно неумѣстенъ и совсѣмъ лишенъ сценическаго дѣйствія, отчего и музыкальныя его красоты въ театрѣ пропадаютъ даромъ.

Сцена Сусанина съ неожиданно прибывшими ляхами, по драматизму, интереснѣйшая и лучшая въ оперѣ. Въ ней, собственно говоря, весь сюжетъ. Она блещетъ первостепенными красотами и по музыкѣ, но отъ упрямо-проведенной «мазурки» или полонеза вездѣ, гдѣ поютъ поляки, музыка не лишена нѣкоторой ненатуральности, натянутости въ поворотѣ. Знаменитый музыкальный критикъ Фетисъ, разбирая эту сцену («Revue Musicale», 1857 г.) по клавираусцугу, и не понимая хорошенько нѣмецкаго текста, впалъ въ забавнѣйшую ошибку. Онъ пишетъ, что тутъ гости пришли на свадьбу къ дочери Сусанина, и что они хотятъ пѣть польскую пѣсню, а Сусанинъ—

русскую, изъ-за этого выходитъ ссора, которую послѣ унять не могутъ ни Антонида, ни ея отецъ, ни мать (откуда Фетисъ взялъ еще этотъ персонажъ, остается загадкой). Но въ смѣшной ошибкѣ Фетиса касательно «пѣсенъ» виноватъ, отчасти, самъ Глинка. Дѣйствительно, настойчивость поляковъ пѣть «мазурку» и настойчивость Сусанина отвѣчать русскою «пѣсней» («Страха не страшусь») мало соотвѣтствуютъ драматически весьма сильному положенію. Драма не въ формѣ «пѣсенъ» высказывается. Взрывъ печали Антониды, пѣсня дѣвушекъ, ничего не знающихъ о бѣдѣ,—моменты прелестные, превосходно переданные музыкой. Каватину Антониды можно упрекнуть нѣсколько за ея куплетную форменность, вслѣдствіе которой реплика женскаго хора коротка, слаба и ненатуральна. Въ дальнѣйшей сценѣ, т. е. въ финалѣ 3-го акта, Глинка сдѣлалъ капитальную ошибку, которую, впрочемъ, тотчасъ же и исправилъ громадной урѣзкой. Дѣло въ томъ, что въ партитурѣ, послѣ того какъ прибѣгаетъ Собининъ, идетъ длиннѣйшее прощанье жениха съ невѣстой, въ формѣ итальянски-растянутаго дуэта (весьма слабаго, притомъ). Это прощанье, покамѣстъ будто бы крестьяне собираютъ оружіе, чтобъ итти въ догонку ляхамъ,—въ отношеніи къ сценическому ходу, явная нелѣпость, которая теперь на театрѣ исправляется пропускомъ. Вмѣсто того, чтобы итти быстрыми шагами къ катастрофѣ, пьеса и въ 4-мъ актѣ опять неимовѣрно затягивается въ партитурѣ двумя совсѣмъ лишними нумерами: хоромъ крестьянъ въ поискахъ по лѣсу за Сусанинымъ и бравурной аріей тенора. Оба эти №№ никогда не исполнялись на театрѣ, а въ 38 г. Глинка, въ началѣ 4-го акта, помѣстилъ добавочную сцену: Ваня у воротъ Ипатьевскаго монастыря. Музыка ея въ речитативѣ и анданте исполнена красотъ; аллегро—«Зажигайте огни»—бравурно-итальянское. Въ текстѣ являются смѣшныя риторическія преувеличенія: «ахъ, зачѣмъ не витязь я, зачѣмъ не богатырь», «услышутъ всѣ, даже мертвые»,—все это въ устахъ 13-лѣтняго деревенскаго паренька нестерпимо. Тутъ Ваня уже совсѣмъ другой, чѣмъ въ 3-мъ актѣ, превращается въ какого-то «Арзаче».

Сцена Сусанина съ поляками въ лѣсу была бы отлична, если бъ ляхи не пѣли мазурку (въ снѣжной пустынѣ, въ смертельной усталости!...) и если бъ вся сцена была на половину короче. Растянутость ея наводитъ на слушателя прямо тоску и охлажденіе къ музыкальнымъ красотамъ. При такой скудости дѣйствія, величина оперы дѣлается непомѣрно-тяжелою. Въ эпилогѣ—отсутствіе драматическаго интереса съ успѣхомъ выкупается глубокою элегичностью терцета и широкимъ эпическимъ захватомъ послѣдней, монументальной картины. При звонѣ родныхъ колоколовъ, при захватывающихъ душу звукахъ хора «Славься», невольно простишь великому художнику всѣ недостатки его колоссальнаго созданія.

Общій выводъ изъ всего замѣченнаго—не новость, а именно, что Глинка гораздо болѣе лирикъ и эпикъ въ музыкѣ, нежели драматургъ. Чутьемъ сценически-интереснаго, дѣйствующаго на зрителя-слушателя чрезъ общее обаяніе сцены вмѣстѣ съ музыкой,—чутьемъ, которымъ одарены многіе авторы оперъ, пожалуй, вовсе не превосходныхъ собственно по музыкѣ,—этимъ чутьемъ Глинка не обладаетъ. Онъ слишкомъ часто забываетъ вовсе о сценѣ, о театрѣ; развиваетъ свои мысли просто-музыкально, не заботясь ни о чемъ дальнѣйшемъ, какъ будто пишетъ свою музыку для концерта или просто, чтобъ была эта партитура на свѣтѣ (въ томъ родѣ какъ, напримѣръ, Байронъ писалъ свои драмы — не для сцены). Въ оперѣ «Жизнь за Царя», какъ первой оперѣ Глинки, конечно, многое надо отнести насчетъ неопытности композитора; но мы увидимъ, что со стороны «сцены» и опытъ нимало не послужилъ ему въ пользу, и что къ своему «либретто» онъ оставался очень беззаботенъ. Вторая опера въ этомъ отношеніи вышла еще гораздо слабѣе первой.

Верстовскій, безъ сомнѣнія, не можетъ итти ни въ какое сравненіе съ Глинкой, какъ музыкантъ, но въ собственно-оперномъ дѣлѣ, въ приспособленіи музыки къ цѣлямъ сценическимъ, гораздо талантливѣе Глинки. Въ Верстовскомъ есть легкость, веселость, живость, разнообразіе, ловкость распоряжаться сценой, не вовсе утрачивая музыкальный интересъ,— качество общее ему со многими авторами «французской» школы. Музыка Глинки, напротивъ, тяжеловата на подъемъ, любитъ подступать къ драмѣ со стороны серьезной, иногда—просто плаксивой, со стороны элегическаго паѳоса; очень часто граничитъ съ «итальянскимъ» ушеугодіемъ и будто сознательнымъ пренебреженіемъ сценою и текстомъ. У Верстовскаго ни одна ситуація не перерождается въ вокально-инструментальный виртуозный концертъ (у него на это и средствъ музыкальныхъ не хватило бы); у Глинки—именно отъ обилія «музыкальности»—такое перерожденіе на каждомъ шагу (арія и терцетъ 1-го акта, дуэтъ и квартетъ 3-го акта въ несокращенномъ видѣ, хоръ «Мы на работу въ лѣсъ»).

Надо замѣтить, что и самые недостатки Глинки «исторически» вполнѣ законны и даже необходимы. Его призваніе было: отбросивъ въ тѣнь оперу-водевиль à la Кавосъ и Верстовскій, создать русскую оперу со стороны музыкальной фактуры образцовой, вполнѣ выдержанной; создать новый, русско-оперный стиль, требующій уже искусныхъ пѣвцовъ; доказать возможность законнаго существованія самостоятельной музыки, построенной на народныхъ мелодіяхъ и обработанной наравнѣ съ западными мастерскими произведеніями,—быть для Россіи, вмѣстѣ, и Глукомъ, и Моцартомъ, и Веберомъ. Тутъ было довольно дѣла съ собственно-музыкальной стороны; сценическая—могла оставаться на второмъ планѣ.

III. ПОЭМА И ЛИБРЕТТО.

Опера «Жизнь за Царя» имѣла блестящій, громадный успѣхъ, вполнѣ заслуженный. Публика почти сразу почувствовала, кого она имѣетъ въ такомъ художникѣ, какъ Глинка, и онъ самъ, въ свою очередь, быстро созналъ свое положеніе, свои силы, свою высокую роль въ русскомъ искусствѣ. Конечно, поднимались голоса противъ стиля оперы «Жизнь за Царя», противъ плохо тогда еще понимаемой народности самихъ звуковъ; конечно, «меломаны» распѣвали наизусть изъ этой оперы именно то, что было послабже, что заключало въ себѣ сильную долю итальянской сладкозвучности; конечно, многія превосходнѣйшія части колоссальнаго созданія (въ томъ числѣ, напримѣръ, и заключительный хоръ эпилога) оставались будто въ тѣни. Но это все не мѣшало общему и справедливому энтузіазму, возбужденному оперой и въ знатокахъ и въ незнатокахъ. Приговоръ массы въ такихъ явленіяхъ, какъ «Жизнь за Царя», крупно ошибаться не можетъ. Восторгъ, возбужденный «Фрейшюцомъ», былъ неслыханный, безспорный—и что же? и теперь, почти полстолѣтія послѣ этой эпохи, лучшее созданіе Вебера занимаетъ чуть ли не высшее мѣсто изъ всѣхъ чисто-нѣмецкихъ операъ. Такъ было еще раньше—съ «Донъ-Жуаномъ», съ «Волшебной флейтой», еще раньше съ «Ифигеніей» Глука: всѣ эти оперы и до сихъ поръ, въ своемъ родѣ, образцовыя.

Напротивъ,—что съ оперной сцены на массу не дѣйствуетъ съ силою захватывающею, въ томъ,—при всѣхъ красотахъ и достоинствахъ, хотя бы громадныхъ,—всегда есть какой-то недочетъ, серьезный, капитальный. «Эвріанта», «Оберонъ» того же боготворимаго Германіею Вебера, вслѣдъ же за «Фрейшюцемъ», не имѣли и тысячной доли его успѣха. Причина—въ самой «Эвріантѣ», въ самомъ «Оберонѣ», а не въ публикѣ.

Но и художниковъ винить невозможно въ неудачномъ иногда выборѣ сюжета или въ неловкости его поворота и т. п. Чѣмъ могучѣе одаренъ творчествомъ художникъ, тѣмъ жаднѣе онъ ищетъ для себя новыхъ дорогъ въ искусствѣ, никогда не повторяясь.

Вся жизнь художника протекаетъ въ этомъ вѣчно неудовлетворенномъ стремленіи къ чему-то болѣе и болѣе ясно сознаваемому и все-таки ускользающему отъ осуществленія на дѣлѣ. Кто на чемъ-нибудь остановился, засѣлъ и успокоился въ неподвижности, тотъ—свое время въ искусствѣ отжилъ, пересталъ создавать новое, т. е. пересталъ быть художникомъ. Для сильнаго творческаго генія, каждое его произведеніе, какъ бы ни было гигантски-могуче для другихъ,—для него самого не больше какъ опытъ, какъ вѣха на пройденномъ пути. Окончаніе одного произведенія, глубоко задуманнаго, открываетъ художнику новые, невѣдомые для него

самого горизонты, и какъ въ природѣ—чѣмъ выше гора, тѣмъ обширнѣе кругозоръ съ нея видимый, такъ и въ искусствѣ: чѣмъ выше прозведеніе, тѣмъ больше откровеній оно принесло своему творцу, тѣмъ необозримѣе раскрылись передъ его внутренними очами безконечные горизонты искусства. Извѣстенъ фактъ изъ біографіи Бетховена, что творецъ IX симфоніи и слѣдовавшихъ за ея созданіемъ геніальнѣйшихъ квартетовъ, при концѣ своей жизни высказывалъ, что ему сдается, чувствуется, будто онъ не больше какъ малую толику нотъ накропалъ на своемъ вѣку,—что главная работа для него еще далеко впереди!.. Такъ было и съ Моцартомъ, такъ было и съ Веберомъ, такъ въ наше время сбывается съ Вагнеромъ, этимъ вѣчнымъ искателемъ новыхъ задачъ, новыхъ формъ... Такъ было и съ Глинкою.

Итальянскій оперныхъ дѣлъ мастеръ или нѣмецкій нотнаго цеха ремесленникъ, если бы имъ удалось—гепотеза невозможная!—создать оперу въ такихъ размѣрахъ новаго стиля, какъ «Жизнь за Царя», этотъ стиль принялъ бы тотчасъ за выкройку, за трафаретку (Schablone) и по этой мѣркѣ смастерилъ бы тотчасъ дюжины двѣ оперъ, которыя всѣ явились бы на сценѣ и, конечно, не безъ успѣха, пока трафаретка окончательно прискучитъ и кто-нибудь не изобрѣтетъ новой.

Русскій художникъ, Глинка, достигнувъ полной силы въ развитіи своего таланта, удостовѣривъ самъ себя въ фактической возможности писать русскія оперы въ особомъ, небываломъ и самомъ серьезномъ стилѣ музыки русской, тотчасъ же сталъ стремиться—далѣе, впередъ... Формъ, красокъ, употребленныхъ имъ въ первой оперѣ, было для него чрезвычайно мало. Въ немъ роился богатѣйшій запасъ оркестроваго колорита, своеобразнаго, неслыханнаго,—цѣлая сокровищница алмазовъ и перловъ въ области гармоніи и мелодіи, въ самыхъ роскошныхъ, фантастическихъ сочетаніяхъ. Все это стало проситься на свѣтъ Божій. Для такихъ богатствъ въ запасѣ, надо и сюжетъ самый пышный, блестящій, разнообразный до капризности, пестро-прихотливый въ своихъ узорахъ, какъ сказка изъ «Тысячи и одной ночи»—притомъ... хорошо бы остаться на почвѣ русской, національной и къ такому сюжету подогнать всѣ эти сокровища. Да вотъ... чего же лучше... и у насъ есть нѣчто въ родѣ сказокъ Шехерезады—волшебная поэма съ національно-сказочнымъ заглавіемъ, фантастическое, причудливое созданіе лучшаго изъ русскихъ поэтовъ—однимъ словомъ: «Русланъ и Людмила» великаго Пушкина,—поэма въ то время, т. е. въ концѣ тридцатыхъ годовъ, еще не совсѣмъ пережившая свою славу.

«Пиры Владиміра Красна-Солнышка, прелестная княжна Людмила, кіевскій богатырь Русланъ, варяжскій трусъ Фарлафъ, цѣлая группа доб-

рыхъ и злыхъ волшебниковъ, очарованные сады, исполинская голова, — сколько лицъ, положеній, декорацій! Какое раздолье для музыкальной фантазіи! А тутъ еще Востокъ, гаремы—по случаю хазарскаго князька Ратмира! Его можно сдѣлать—для курьезу—контральтомъ,—чудеснѣйшая роль для чудеснѣйшей исполнительницы А. Я. Петровой. Да, вѣдь, это роскошь! Выборъ рѣшенъ! скорѣе за работу!» Матеріалы для біографіи М. И. Глинки могутъ подтвердить, что именно такъ, именно вслѣдствіе такихъ побужденій зародилась его вторая опера. Онъ искалъ раздолья своимъ могучимъ силамъ. Ему хотѣлось развернуть свои орлиныя крылья на просторѣ, и онъ мощно развернулъ ихъ.

До внутренней основы сюжета, до нити, на которую авторъ могъ нанизать свои жемчуги и брильянты, ему было довольно мало заботы. И именно поэтому-то опера несетъ въ себѣ свое осужденіе. Она лишена внутренней, всецвѣтущей, плодотворной мысли, она лишена — пафоса (какого бы то ни было), оттого холодна, скучна, мертва въ своемъ общемъ впечатлѣніи, не возбуждаетъ никакого интереса и не представляетъ ничего цѣльнаго. Вышла роскошнымъ «узоромъ», но отъ узора до «картины» еще не близко.

Отъ выбора сюжета, отъ основы музыкально-драматическаго произведенія зависитъ слишкомъ многое въ немъ. Остановимся же на этомъ выборѣ. Разсмотримъ поэму Пушкина, какъ сюжетъ для оперы. Въ то время, какъ Глинка создалъ «Жизнь за Царя» (1836), Пушкинъ создалъ уже зрѣлѣйшія свои произведенія («Полтаву», «Годунова»), но его еще продолжали величать «смѣшнымъ» (по замѣчанію Бѣлинскаго) титуломъ «пѣвца Руслана и Людмилы». Шуточно-эротическая поэма эта, несмотря на всю прелесть стиховъ и сильные проблески поэзіи, въ наше время ни для кого не привлекательна и скажемъ прямо: въ наше время ни одинъ даровитый музыкантъ не выбралъ бы эту дѣтски-слабую и нисколько не національную поэму сюжетомъ для широко-русской оперы.

Не думаю, однако, чтобы теперь, въ концѣ 60-хъ годовъ, общая симпатія людей литературно развитыхъ была больше на сторонѣ курьезныхъ аристарховъ одной газеты, нежели на сторонѣ геніальнѣйшаго изъ русскихъ критиковъ, который больше двадцати лѣтъ назадъ писалъ слѣдующее:

«Для насъ теперь «Русланъ и Людмила» Пушкина не больше какъ сказка, лишенная колорита мѣстности, времени, народности, а потому и не правдоподобная; въ наше время (1843) не у всякаго даже юноши станетъ охоты и терпѣнія прочесть ее всю, отъ начала до конца». (Соч. В. Бѣлинскаго, ч. VIII, стр. 96).

«У всякаго времени свои требованія и теперь (1843) даже обыкно-

венному таланту, не только генію, нельзя дебютировать чѣмъ-нибудь въ родѣ «Руслана и Людмилы» Пушкина, «Оберона» Виланда, или, пожалуй, и «Orlando furioso» Аріоста; но всѣ эти поэмы, шуточныя, волшебныя, рыцарскія и сказочныя явились въ свое время и, подъ этимъ условіемъ, прекрасны и достойны вниманія и даже удивленія. Если бы какой-нибудь даровитый поэтъ написалъ въ наше время (1843) такую же сказку и съ такими же прекрасными стихами, въ авторѣ этой сказки никто не увидѣлъ бы великаго таланта въ будущемъ, и сказки никто бы читать не сталъ». (Тамъ же, стр. 97).

Надо, однако, вооружиться терпѣніемъ и перечесть вмѣстѣ съ вами, читатель, всю поэму «Русланъ и Людмила» отъ начала до конца, примѣняя данный сюжетъ, данныя ситуаціи къ цѣлямъ музыкально-сценическимъ. По преодолѣніи подвига, вотъ какіе найдемъ результаты:

Обворожительно-прелестный стихъ поэмы для оперы—не находка; въ тѣхъ рѣдкихъ случаяхъ, гдѣ поэтъ говоритъ не отъ себя, а отъ лица дѣйствующихъ, стихъ на сценѣ будетъ едва замѣтенъ, пропадетъ подъ музыкою. Въ оперномъ текстѣ слова даютъ—содержаніе; форма—дѣло самой музыки.

Кромѣ стиха, однимъ изъ главныхъ стремленій Пушкина были шаловливо-эротическія картины, подъ сильнымъ вліяніемъ Аріоста, Виланда, Богдановича и французскихъ поэмокъ въ такомъ же игривомъ родѣ. Пушкинъ самъ говоритъ («Р. и Л.» Пѣснь IV):

Я не Омеръ, въ стихахъ высокихъ
Онъ можетъ воспѣвать одинъ
Обѣды греческихъ дружинъ
И звонъ и пѣну чашъ глубокихъ.
Милѣе, по слѣдамъ Парни,
Мнѣ славить лирою небрежной
И наготу въ ночной тѣни,
И поцѣлуй любови нѣжной.

Въ самомъ началѣ поэмы, на свадебномъ пиршествѣ, Русланъ оказывается «женихомъ нетерпѣливымъ»; колдунъ похищаетъ Людмилу прямо съ брачной постели и т. д.

Вся поэма переполнена такого рода ситуаціями, описанными «con amore».

Для сцены это, разумѣется, плохая пожива, для музыки — также не находка (исключая, развѣ, изнѣженнаго, обаятельнаго колорита кое-гдѣ). Затѣмъ главное: общій тонъ поэмы—шутливый. Ни одного характера, ни

одного положенія авторъ не беретъ въ «серьезъ». Всѣмъ и всѣми — героями, поэмой, собой и читателемъ, Пушкинъ постоянно шалитъ, играетъ. Вся эта, до крайности юная поэма искрится, какъ шампанское въ бокалѣ; не ищите въ ней ничего дальше. Серьезности, мысли—и въ поминѣ нѣтъ. Любовь и печаль, ужасъ и грація—все тутъ только для стихотворства и для смѣхотворства. Финнъ разсказываетъ длинную повѣсть любви своей къ Наинѣ, собственно, для того, чтобы въ концѣ разсказа вышла картина семидесятилѣтней горбуньи, которая кричитъ колдуну вслѣдъ:

— О недостойный!
Ты возмутилъ мой вѣкъ спокойный,
Невинной дѣвы ясны дни!
— Измѣнникъ, извергъ! о позоръ!
Но трепещи, дѣвичій воръ!

Княжна Людмила тоскуетъ и горюетъ въ очарованныхъ садахъ Черномора:

«Не нужно мнѣ твоихъ шатровъ,
Ни скучныхъ пѣсенъ, ни пировъ!
Не стану пѣть, не буду слушать,—
Умру среди твоихъ садовъ!»
Подумала—и стала кушать.

Горбатый карло злой Черноморъ, со своей длиннѣйшей сѣдой бородой (заимствованный отчасти изъ арабской сказки о феѣ Пари-бану и ея братѣ Шаибарѣ) выведенъ страшнымъ, властительнымъ кудесникомъ, именно для того, чтобы тѣмъ смѣшнѣе были его неудачныя покушенія волочиться за красавицей-княжной. Исходъ перваго изъ этихъ покушеній оканчивается презабавной картинкой: колдунъ хотѣлъ бѣжать, но въ бородѣ

Запнулся, упалъ и бьется—
Араповъ черный рой мятется;
Шумятъ, толкаются, бѣгутъ,
Хватаютъ колдуна въ охапку
И вотъ распутывать несутъ,
Оставя у Людмилы шапку.

Эта шапка-невидимка служитъ какъ будто одной изъ пружинъ завязки (!), но главная ея цѣль: картина Людмилы передъ зеркаломъ,—

А дѣвушкѣ въ семнадцать лѣтъ
Какая шапка не пристанетъ!

Злая волшебница, Наина, кромѣ упомянутаго разсказа, участвуетъ и въ интригѣ поэмы,—но главный резонъ существованія этого лица—«стихи» въ такомъ родѣ:

Колдунъ, колдуньей ободренный

или:

«Ступай за мной; сѣдлай коня!»
И вѣдьма кошкой обратилась.

Что-то похожее на искреннее чувство промелькиваетъ въ сценѣ Руслана среди поля битвы, заросшаго травой забвенья,—но тутъ же чрезъ нѣсколько строкъ опять шалость:

«Я ѣду, ѣду не свищу,
А какъ наѣду, не спущу».

Исполинской головой Черноморова брата поэтъ, на первый взглядъ, будто серьезно хочетъ пугать, — но чрезъ нѣсколько строкъ — Русланъ щекотитъ ей ноздри копьемъ; голова чихаетъ. Отъ пощечины (!) богатыря голова покатилась, и шлемъ чугунный застучалъ. Все это не взаправду поэтическія ситуаціи (pour tout de bon), а картинки на стеклахъ волшебнаго фонаря, — полуарабескъ, полукарикатура. Наконецъ, и объ этомъ послѣ Бѣлинскаго спорить было бы нелѣпостью, р у с с к а г о въ этой поэмѣ— одни имена, да и то не всѣ. (Бѣл., VIII, стр. 224 и 429).

Здѣсь русскій духъ, здѣсь Русью пахнетъ!—

правда, въ отношеніи одного пролога. Во всемъ остальномъ поэма нисколько не пахнетъ Русью; напротивъ, она несравненно больше итальянская и французская, нежели русская. Національно-сказочный элементъ нашего богатырскаго эпоса въ ней не является ни однимъ намекомъ (перечтите разборъ Бѣлинскаго).

Такимъ образомъ: серьезно подходить къ этой поэмѣ и къ ея сюжету нѣтъ никакой возможности.

Напротивъ, оставаясь въ пушкинскомъ полуироническомъ отношеніи къ героямъ поэмы и ихъ подвигамъ, не гоняясь нимало за мѣстными красками и за русскою народностью, но желая сохранить яркую причуд-

ливость картинъ и положеній, эту поэму для театра можно бы превратить: или въ балетъ [1]), или въ комико-фантастическую оперу въ самомъ легкомъ, шаловливомъ стилѣ—«frisant la parodie», какъ, напримѣръ, Оберовъ «Бронзовый конь».

Волшебно-комическая опера, въ такомъ стилѣ, изъ сюжета пушкинской шутливой поэмы, могла-бы выйти восхитительною вещью въ своемъ родѣ и въ свое время. Одинъ Черноморъ чего стоитъ—съ этой точки зрѣнія! Его сцены съ Людмилой, его заговоръ съ Наиной противъ добраго Финна, его встрѣча съ Русланомъ—все это обильный матеріалъ для музыкальнаго комизма съ примѣсью какого-то особаго, фантасмагорическаго оттѣнка.

А граціозныя сцены Людмилы въ очарованномъ саду и передъ зеркаломъ? Вся личность этой капризной, шаловливой и влюбленной барышни находка именно для музыки легкаго, граціозно-комическаго стиля à la française.

И Русланомъ, и Фарлафомъ, и Ратмиромъ, и Финномъ, и даже богатырской головой очень легко можно бы воспользоваться—все съ той же шаловливой, полуиронической точки; сцены вышли бы и эффектны, и занимательны, и удобны для музыки.

Немножко затруднительно было бы «сводить концы», не подмѣшивая слишкомъ много произвольныхъ добавокъ или искаженій. Но при «несерьезности» общаго направленія, самая «неестественность» завязки и развязки (какъ и въ «Бронзовомъ конѣ») прибавила бы только новую прелесть всей широко-развитой шуткѣ (опера folie féerique).

Представимъ же себѣ теперь, что мы еще понятія не имѣемъ о «музыкѣ» второй оперы Глинки, но, послѣ всего прочитаннаго и продуманнаго объ этомъ дѣлѣ, принимаемся читать либретто оперы «Русланъ и Людмила», оперы въ русско-сказочномъ родѣ, которой содержаніе взято изъ поэмы Пушкина съ сохраненіемъ многихъ его стиховъ. Читаемъ и—ужасаемся!

Авторъ или авторы текста (кто онъ или они—непоименовано) подошелъ или подошли къ этому сюжету именно съ серьезной, трагической стороны!!! Да, вѣдь, это злѣйшая пародія на дѣло! Что бы высказали о передѣлкѣ Шекспировой драмы «Ромео и Юлія» въ оперу-водевиль? А,

---

[1]) Возможность воспользоваться поэмой Пушкина для балета не ускользнула отъ зоркаго глаза геніальнаго балетмейстера Дидло. Балетъ вышелъ съ весьма недурной программой и много разъ давался на сценѣ петербургскаго Большого театра въ 20-хъ годахъ; впрочемъ, особенно замѣчательнаго успѣха не имѣлъ. Программа была напечатана и сохраняется въ архивахъ театр. дирекціи, также и въ Имп. Пуб. библіотекѣ.

вѣдь, въ настоящемъ случаѣ, vice versä, но совершенно такое же ложное отношеніе поворота къ сюжету.

«Русланъ» Пушкина, взятый съ серьезной, трагической и національной стороны!! Да что же это выйдетъ? Мы видѣли сколько въ этой поэмѣ серьезнаго, трагическаго и національнаго. Вѣдь, для серьезнаго драматическаго поворота нужна общая мысль; ея въ поэмѣ нѣтъ. Необходимъ «паѳосъ» всего цѣлаго; никакого паѳоса въ поэмѣ нѣтъ — самъ Пушкинъ, впослѣдствіи, находилъ ее «холодною» [1]). Необходимы характеры; ни одного характера въ поэмѣ нѣтъ; безъ характеровъ драматической основы не выйдетъ. Необходимъ органическій планъ всего зданія. Но именно со стороны «плана» юношеская поэма Пушкина далеко поотстала отъ Виланда и отъ Аріоста. Вымыселъ всего цѣлаго, т. е. самая интрига, «фабула» поэмы, не выдерживаетъ и самой снисходительной критики; именно съ этой стороны поэма «Русланъ», задуманная еще на скамьяхъ лицея, ребячески незрѣла и слаба. Прослѣдите, напримѣръ, Ратмира. Въ первой пѣснѣ онъ женихъ Людмилы, соперникъ предпочтеннаго княжной Руслана. Далѣе: ѣдетъ отыскивать княжну. Далѣе (пѣснь IV): повинуясь призыву одной изъ дѣвъ замка (нескромная пародія à la Voltaire на «двѣнадцать спящихъ дѣвъ» Жуковскаго), Ратмиръ очутился среди полунагихъ красавицъ...

Въ слѣдующей пѣснѣ Ратмиръ, совсѣмъ неожиданно для Руслана, для читателя, да, кажется, и для самого поэта, разыгрываетъ какую-то идиллическую сцену съ милой его сердцу пастушкой (?) и сообщаетъ Руслану, какъ другу (!), что эта пастушка (откуда она взялась?) была виновницей счастливой въ немъ перемѣны—«Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость» и т. д. Русланъ съ ними нѣжно прощается, и больше о Ратмирѣ ни слова. Очень ясно, что «идиллія» навѣяна Батюшковымъ, Дельвигомъ, Жуковскимъ и нисколько не относится къ сластолюбивому хазарскому князьку, какимъ Пушкинъ нарисовалъ Ратмира до 5-й пѣсни.

Концы вообще сведены въ поэмѣ кое-какъ, на скорую руку. Негодяй Фарлафъ, похитившій Людмилу и трижды вонзавшій мечъ въ грудь спящаго Руслана, при свиданіи съ нимъ въ гридницѣ Владиміра, получаетъ отъ Руслана прощеніе (!) на радости. Черноморъ, привязанный къ сѣдлу Руслана

---

[1]) „Руслана и Людмилу“ вообще приняли благосклонно. Кромѣ одной статьи въ „Вѣстникѣ Европы“, въ которой ее побранили весьма неосновательно, и весьма дѣльныхъ вопросовъ, изобличающихъ слабость созданія поэмы, кажется, не было о ней сказано худого слова. Никто не замѣтилъ даже, что она „холодна“. (Отрывки изъ записокъ Пушкина т. XI, стр. 226, перваго изданія полныхъ сочиненій). Тутъ же, говоря о „вольностяхъ шутокъ“ въ этой поэмѣ, Пушкинъ сознается въ прямомъ подражаніи Аріосту.

и вмѣстѣ съ нимъ попавшій въ Кіевъ, такъ какъ лишенъ бороды, а съ нею и власти чародѣйской поступаетъ на службу (!) къ великокняжескому двору. Однимъ словомъ, гдѣ же въ этомъ сюжетѣ искать чего-нибудь стройнаго, складнаго? Въ сущности вся поэма великолѣпная чепуха; какъ же сюжетъ ея принимать въ «серьезъ»? Непостижимо! Какъ же въ рыцарской сказкѣ, въ родѣ Аріоста и Виланда, искать красокъ русскаго эпоса? Непостижимо!

Вотъ эту-то капитальную ошибку самого ли Глинки или его сотрудниковъ либреттистовъ невозможно было выкупить никакими красотами. Вотъ чѣмъ грѣшитъ либретто оперы п р е ж д е в с е г о. Но, быть можетъ, скажетъ читатель, не знакомый еще съ оперой, быть можетъ авторы текста вложили въ дѣйствующихъ лицъ и въ комбинаціи драматическихъ положеній нѣчто такое, чего нѣтъ въ поэмѣ, но что, хоть отчасти, можетъ замѣнить несуществующій у Пушкина «паѳосъ» всей вещи, т. е. страстность больше или меньше серьезную, глубокую.

Это, пожалуй, возможно (и намеки на это есть, если не въ словахъ, то въ музыкѣ оперы, какъ увидимъ), только тогда самая канва поэмы, задуманной въ шутливомъ родѣ, будетъ тѣмъ страшнѣе дисгармонировать съ «навязанною» дѣйствующимъ лицамъ серьезностью и страстностью. Такъ оно и вышло въ поворотѣ характеровъ Руслана, Людмилы, Ратмира и Финна. Русланъ, въ сценѣ поля, какой-то тяжеловѣсный мечтатель, все-таки непринадлежащій никакому времени, никакому народу. Людмила, вмѣсто милой капризно-игривой барышни, превратилась въ кисленькую примадонну, съ пошло-мелодраматическими затѣями. Вся юная, обворожительная прелесть этого созданія Пушкина подъ дебелымъ перомъ либреттистовъ исчезла безъ слѣда. Ампутація веселости, шутки изъ всего склада поэмы отняла у всего вымыселъ, у всей основы оперы главный жизненный нервъ, превратила канву поэмы въ какой-то манекенъ, ни для кого не интересный. Что значитъ эпизодъ Финна безъ юмористическаго наклона въ развязкѣ? Если, по случаю Финнова разсказа въ самой поэмѣ, Пушкину былъ предложенъ вопросный пунктъ касательно несообразности и неумѣстности этого длиннаго разсказа передъ нетерпѣливымъ женихомъ Русланомъ— во сколько же разъ неумѣстнѣе этотъ разсказъ въ оперѣ, гдѣ мотивированье его ночлегомъ Руслана въ пещерѣ Финна не существуетъ, и разсказъ словоохотливаго старика является прямо первою новою сценою, первымъ сценическимъ интересомъ (?), послѣ похищенія Людмилы?! Можно ли было и отрубленную, но живую голову богатыря-исполина принимать въ серьезъ, не придавъ этому эпизоду никакой подкладки въ его оправданіе? Разсказъ о враждѣ между двумя братьями, карликомъ злодѣемъ и великаномъ простофилей, разсказъ забавный у Пушкина, повернутъ въ текстѣ оперы какой-то тяжеловѣсной балладой, не страшной и не смѣшной; въ му-

зыкѣ поручено хору, что дѣлаетъ его окончательно невозможнымъ на сценѣ. А безъ разсказа, голова отрублена не только отъ туловища великана, но и отъ сюжета пьесы. Запугиванье кіевскаго витязя морганьемъ огромныхъ глазъ и свистомъ бури изъ ноздрей великанской головы, на сценѣ должно близко граничить со зрѣлищемъ балаганно-безрезоннымъ, чего бы, конечно, не было, если бъ этотъ эпизодъ былъ повернутъ шуточно, какъ въ текстѣ поэмы:

Голова.

Куда ты, витязь неразумный?
Ступай назадъ, я не шучу!
Какъ разъ нахала проглочу!

Руслан.

Молчи, пустая голова!
Слыхалъ я истину, бывало:
Хоть лобъ широкъ, да мозгу мало!

Да и все вышло бы тогда совсѣмъ другое!

Черноморъ, взятый тоже съ серьезной стороны (!), зато оставленный безъ рѣчей (!!), вышелъ опять ни страшной ни смѣшной куклой, среди черкесской (?) обстановки.

Неловкое мотивированье созданнаго (!) либреттистами персонажа—плѣнницы Ратмира, Гориславы, безсвязность положеній, участіе Ратмира и его «пастушки» Гориславы, даже въ послѣднемъ финалѣ,—все это слишкомъ выпукло бросается своимъ безобразіемъ въ глаза каждому, кто видѣлъ оперу на сценѣ.

Мы еще прослѣдимъ всю оперу, сцена за сценой, въ слѣдующей статьѣ, для того, чтобы разсмотрѣть, насколько могучему генію Глинки удалось побороть или хоть заслонить чудесами музыки нескладицу своей канвы. Но здѣсь мы спросимъ читателя: неужели есть какая-нибудь возможность защитать эту самую нескладицу?! Мнѣ случалось (съ 1857 г.) очень много писать объ этомъ предметѣ, всегда въ порицаніе этого жалкаго либретто—въ порицаніе, во имя здраваго смысла, во имя пушкинской и сценической поэзіи, во имя глинкинской музыки.

Представитель ярыхъ русланистовъ въ статьѣ, на которую я уже ссылался, посмѣивается надъ логикою, которая при этомъ работала въ моей головѣ. Логика моя—передъ читателями. Если такой критикъ, какъ Бѣлинскій, при всемъ обожаніи Пушкина, находилъ въ 1843 г. поэму «Русланъ» уже невозможною для чтенія съ удовольствіемъ, то за кого же насъ принимаютъ въ 1866 и 67 годахъ, если хотятъ доказать намъ и стройность, и смыслъ, и увлекательный интересъ въ длинной, 5-тиактной quasi-серьезной, но волшебной (!) пьесѣ, гдѣ (кромѣ нѣсколькихъ строкъ стиховъ) утрачено рѣшительно все, что составляетъ прелесть поэмы Пушкина, а напоказъ выставлена вздорность ея канвы, съ замѣною поэтическихъ ея подробностей непоэтическою чепухою собственнаго издѣлія либреттистовъ, съ замѣною веселости—непреодолимою скукою?

В. Стасовъ удивляется, какъ это я находилъ «и органичность и смыслъ даже въ такихъ дюжинныхъ, ординарныхъ либретто, какъ либретто «Жизнь за Царя», или въ такихъ смѣшныхъ, нелѣпыхъ и ходульныхъ либретто, какъ всѣ либретто вагнеровскихъ оперъ».

Что либретто первой оперы Глинки не изъ удачныхъ оперныхъ текстовъ вообще, объ этомъ, полагаю, спорить никто не станетъ. Но опять для каждаго ясно, что тамъ есть единство, есть цѣлое, выстроенное на одной, главной мысли. Есть интересъ дѣйствія, есть свой «паѳосъ», есть великій характеръ Сусанина; вся пьеса дышитъ русскою народностью и въ эпилогѣ глубоко затрогиваетъ струну русской исторической жизни.

ДОБАВЛЕНІЕ КЪ СТАТЬѢ РУСЛАНЪ И РУСЛАНИСТЫ [1]).

Горячо пронеслась блестящая, лихая увертюра съ красивою пѣвучею мелодіею, прелестно оркестрованною и со славнымъ фантастическимъ колоритомъ средней части. Тутъ есть что-то волшебно-таинственное (1714 стр.).

Свѣтозаръ, Людмила, Русланъ, Фарлафъ, Ратмиръ за пиршественнымъ столомъ. Звуки дышатъ блескомъ, могуществомъ и переносятъ насъ въ древне-языческій Кіевъ. «Дѣла давно минувшихъ дней, преданья старины

---

[1]) Такъ какъ статья „Русланъ и Русланисты“ приняла размѣры, не соотвѣтствующіе заданію нашего изданія, то я рѣшила сократить ее, выпустивъ всю полемику, относящуюся къ давно прошедшимъ временамъ, и ограничиваюсь резюмированіемъ вкратцѣ нѣсколькихъ чудныхъ отзывовъ Александра Николаевича объ этой геніальной оперѣ, имѣющихъ большое значеніе для насъ, въ смыслѣ характеристики самого Сѣрова.

В. Сѣрова.

глубокой»; первая пѣснь Баяна, «ensemble» персонажей, языческіе хоры—все это превосходно, эпически величественно, монументально (1714 стр.).

«Вновь радуга взойдетъ», пѣснь Баяна, съ фантастически переливчатымъ аккомпанементомъ гуслей,—одно изъ высшихъ чудесъ, созданныхъ Глинкою.

Съ благословенья новобрачныхъ начинается ширина эпико-лирическая. Глинка въ своемъ элементѣ. Весь квинтетъ—chef d'oeuvre пластически спокойной мелодіи; южная страстность Ратмира, отрывистыя фразы «говоркомъ» въ устахъ Фарлафа стройно сливаются съ общимъ плавнымъ теченіемъ музыки. Квинтетъ не коротокъ, но и не длиненъ, напротивъ, хотѣлось бы, чтобъ онъ продолжался еще и еще. Это—расцвѣтъ всего 1-го акта и единственное мѣсто въ немъ, гдѣ сцена въ полной гармоніи съ музыкой; одно впечатлѣніе помогаетъ другому, съ нимъ сливаясь. Если бъ вся опера представляла такое сліяніе сцены и музыки, «русланисты» былибы вполнѣ правы!... (1715).

У Глинки скоро выступилъ героемъ—Ратмиръ, а съ нимъ и пластическая красота мелодическаго рисунка взяла верхъ надъ всѣмъ прочимъ. Въ мастерской вокальной фактурѣ этого финала бездна энергіи и въ заключительномъ сплетеніи голосовъ слышится что-то родственное секстету «Донъ-Жуана». Недостатокъ «сопрано» и «тенора» въ этомъ финалѣ довольно ощутителенъ, придавая ему какую-то нежелаемую здѣсь—тусклость. Но широкая, могучая красота музыки летитъ какъ на крыльяхъ, все съ собою уноситъ, все выкупаетъ, и 1-й актъ оканчивается блистательно (1716).

Романсъ Ратмира: «Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость»,—это вещь дивная, о которой можно цѣлые томы написать, развивая психологически все, что тутъ высказывается музыкой. Это—оазисъ любви, кроткой, среди наслажденій еще больше сердечныхъ, чѣмъ чувственныхъ: любви умиротворенной съ треволненіями жизни, тихо мерцающей въ какой-то чудно-обаятельной, упоенной восточными ароматами атмосферѣ (1697).

Если всю эту оперу можно назвать «сборникомъ высшихъ чудесъ глинкинской музыки, вперемежку съ не чудесами», то именно къ 4-му акту такое названіе примѣнимо въ особенности. Даже въ одной первой сценѣ «скучающей княжны» почти поровну—музыки изумительно-волшебной и—слабой концертной. Понятно, что концертный элементъ—въ партіи самой Людмилы, о чемъ уже была рѣчь; изумительная геніальность въ фантастическихъ женскихъ хорахъ, съ которыми «соло» княжны такъ часто перемежается. «Русланисты» совершенно правы, когда ставятъ хоръ наядъ, хоръ цвѣтовъ и хоръ убаюкиванья «Мирный сонъ, успокой»—можетъ быть, выше веберовскихъ эльфовъ въ «Оберонѣ». Своеобразно-прелестные звуки Глинки уносятъ насъ въ какой-то, совершенно особый,

волшебный міръ, имъ созданный, никому другому невѣдомый, совсѣмъ непохожій на все, что мы знаемъ граціозно-фантастическаго у другихъ композиторовъ. Такая оригинальность—печать творчества высшаго, первостепеннаго (1722).

Ратмиръ, подъ вліяніемъ чаръ Наины, не можетъ заснуть. Сладострастіе его обуреваетъ. Ему грезятся его хазарскія одалиски. Персидскій или аравійскій мотивъ, порученный тутъ англійскому рожку,—одинъ изъ перловъ оперы, по гармонической отдѣлкѣ въ чисто-восточномъ колоритѣ. Речитативъ Ратмира съ этими репликами совсѣмъ новой оркестровки—изумителенъ (1709).

Я не устану повторять, что красоты музыки, которыми такъ и кипитъ эта колоссальная партитура, всѣ эти «завоеванія» русскаго искусства я понимаю, цѣню и люблю ни на волосъ не менѣе самихъ «русланистовъ», но именно оттого-то и скорблю, что эти красоты на сценѣ п р о п а д а ю т ъ совсѣмъ (1725).

Ему нуженъ былъ опять широкій, лирико-эпическій моментъ—«плачъ надъ полумертвой княжной», и этотъ плачъ, въ родѣ надгробнаго, вышелъ—однимъ изъ высшихъ чудесъ славянской музыки. Рѣчи Свѣтозара и Фарлафа превосходно рисуются на общемъ элегическомъ фонѣ (опять форма строфъ) (1725).

Кто изъ музыкантовъ не восхищался безподобными восточными танцами въ IV актѣ? Даже для незнакомыхъ со звуками Востока «au naturel», это—геніальнѣйшій капризъ, неподражаемый въ своей дикой прелести. Первая мелодія $^{6}/_{8}$ (турецкая пѣсня) такъ гармонизована, что заставила бы всѣхъ на свѣтѣ Марксовъ и Деновъ попризадуматься и, вздохнувъ, сознаться, что есть «въ природѣ вещей» иная гармонизація, кромѣ патентованной берлинской; вторая мелодія (пляска арапченковъ) со своей граціознѣйшей частью, съ хроматическимъ ходомъ трубъ на сценѣ, контрапунктомъ къ темѣ—такъ изящно-причудлива, что, будто на коврѣ-самолетѣ, переноситъ въ какой-то міръ арабскихъ сказокъ. Но вотъ раздаются гнусливые звуки зурны, звуки совсѣмъ особенные, ничего общаго не имѣющіе съ обыденной, европейской музыкой. Для тѣхъ, кто былъ на Кавказѣ, или хоть въ Крыму, тутъ начинается нѣчто очень знакомое, начинается—«Лезгинка», волшебною кистью музыкальнаго колориста перенесенная въ театральный залъ и изумительно симфонически разработанная. Это—лоскутокъ кавказскаго быта, кавказскаго неба, живьемъ выхваченный.

Мнѣ уже случалось замѣтить, что Глинка тутъ заранѣе и безчеловѣчно ограбилъ в с ѣ х ъ композиторовъ, которые ухватятся (и уже хватались) за сюжеты: «Кавказскаго плѣнника», «Амалатъ-Бека», «Хаджи-Абрекъ», Лермонтовскаго «Демона» (1699).

Повторяю, что послѣ такой исторически-славянской оперы, какъ «Жизнь за Царя», при несравненно большей зрѣлости таланта и опытности, не того можно было отъ Глинки ожидать, въ отношеніи народной русской оперной музыки. «Оберона» никто не поставитъ выше «Фрейшюца», хотя «Оберонъ» блеститъ оригинальными и первоклассными красотами. Почти то же отношеніе и между «Жизнью за Царя» и «Русланомъ». «Русланъ» значительно богаче, зрѣлѣе, могучѣе, первой оперы Глинки; какъ партитура, это—вѣчный предметъ удивленія и изученія для русскихъ музыкантовъ, но это—капризъ великаго художника, капризъ, который могъ быть и могъ не быть,—«русская» опера уже была создана (1701).

АЛЕКСАНДРЪ СЕРГѢЕВИЧЪ ДАРГОМЫЖСКІЙ.

НЕКРОЛОГЪ.

Россія еще не особенно богата композиторами, потому смерть такого высокопочитаемаго и замѣчательнаго, какимъ былъ покойный,—очень тяжкая и очень чувствительная потеря.

Будучи лѣтъ 20 лично знакомъ съ А. С. Даргомыжскимъ, слѣдя шагъ за шагомъ за его артистической карьерой, давая въ свое время и раньше другихъ подробные отчеты о его капитальнѣйшемъ произведеніи «Русалка», я чувствую себя нравственно обязаннымъ на столбцахъ этого журнала отдать должную дань индивидуальности, занимающей столь почетное мѣсто въ исторіи нашей русской музыки.

А. С. Даргомыжскій происходитъ изъ дворянской семьи; онъ родился въ Смоленской губерніи въ февралѣ мѣсяцѣ, въ 1813 году [1]). Съ 1817 года онъ пользовался въ Петербургѣ домашнимъ воспитаніемъ, какъ это водилось въ тѣ времена; съ ранняго дѣтства онъ выказалъ громадныя способности къ музыкѣ, которыя весьма тщательно культивировались въ его семьѣ. Руководимый въ своихъ муз. занятіяхъ различными не безызвѣстными артистами, между прочими ученикомъ Гуммеля—Шоберлехнеромъ, онъ вскорѣ сдѣлался піанистомъ и скрипачемъ, весьма замѣтнымъ между современниками его—любителями-музыкантами.

Въ 17—18 лѣтъ онъ пробовалъ свои силы на композиторскомъ поприщѣ и написалъ нѣсколько концертныхъ пьесокъ для фортепіано и

---

[1]) Въ день смерти его, 5-го января 1869 года, ему минуло 56 лѣтъ, безъ нѣсколькихъ дней. Прошу замѣтить, что всѣ біографическія данныя, на которыя я ссылаюсь, основаны на достовѣрныхъ свѣдѣніяхъ, почерпнутыхъ у Даргомыжскаго изъ его автобіографіи, напечатанной, съ его разрѣшенія, въ одномъ спеціальномъ органѣ.

скрипки, также—романсы, пріобрѣвшихъ нѣкоторую извѣстность. Въ 1833 Даргомыжскій лично познакомился съ нашимъ знаменитымъ композиторомъ М. И. Глинкою, который былъ 10-ю годами старше него. Разность въ годахъ не помѣшала этимъ двумъ артистамъ тѣсно сдружиться, и дружба ихъ длилась цѣлую четверть столѣтія, т. е. до самой смерти Глинки (1857).

До 1834 года Глинку знали болѣе какъ автора романсовъ (этотъ жанръ только что входилъ въ моду), но онъ уже пробовалъ въ оркестрѣ князя Юсупова отрывки изъ новой своей оперы «Жизнь за Царя», наполовину уже оконченной. Примѣръ великаго соперника плодотворно подѣйствовалъ на талантъ Даргомыжскаго и далъ должный толчокъ для болѣе усиленныхъ и серьезныхъ занятій по своему искусству.

Попробовавъ свои силы на весьма удачныхъ инструментальныхъ произведеніяхъ, Даргомыжскій смѣло принялся за большую оперу. Подчиняясь вкусамъ своего времени и полу-французскому воспитанію, онъ ударился въ направленіе Мейербера и Галеви, поэтому остановился на драмѣ «Лукреція Борджіа» В. Гюго (хотя Доницетти уже почти написалъ свою оперу на этотъ сюжетъ (1833), но она не пользовалась особенной извѣстностью, потерпѣвъ фіаско въ Миланѣ, и только Парижъ, въ 1840 году, поднялъ ея значеніе). Даргомыжскій (какъ это съ нимъ часто случалось) ошибся въ выборѣ либретто, совершенно не подходящаго къ свойству таланта молодого артиста, чуждаго страстныхъ порывовъ, характеризующихъ исключительно драмы В. Гюго. Уже нѣсколько номеровъ были закончены юнымъ композиторомъ, когда нашъ маститый русскій поэтъ, Жуковскій, отговорилъ его продолжать работать надъ неблагодарнымъ сюжетомъ и тогда еще недозволеннымъ въ Россіи. Не покидая почвы французскаго романтизма, Даргомыжскій для своего дебюта позаимствовалъ сюжетъ снова у В. Гюго, воспользовавшись текстомъ Notre Dame de Paris, составленнымъ, на его счастье (или скорѣе несчастье), самимъ авторомъ для г-жи Луизы Бертэнъ. Со всѣмъ жаромъ пылкой молодости накинулся Даргомыжскій на французскій текстъ, нимало не напоминающій великолѣпный романъ. И въ этотъ разъ выборъ былъ сдѣланъ не особенно удачно. Въ 1839 году была окончена большая опера со множествомъ хоровъ и балетовъ. Переведши либретто на русскій языкъ (!), авторъ представилъ оперу Императорской Дирекціи на разсмотрѣніе. Несмотря на благопріятные отзывы извѣстнѣйшихъ музыкантовъ, невзирая на ходатайство весьма вліятельныхъ особъ, трудъ Даргомыжскаго не былъ принятъ и остался въ портфелѣ у автора цѣлыхъ восемь лѣтъ.

Первыя неудачи, продолжительные годы ожиданія до перваго дебюта, въ такіе годы, когда талантъ требуетъ особенно лихорадочной дѣятель-

ности, обезкуражили молодого музыканта и отравили надолго его артистическую карьеру. Отъ 1844—1846 года онъ путешествовалъ по Германіи, былъ въ Бельгіи и во Франціи, гдѣ онъ пользовался дружбой и пріобрѣлъ уваженіе такихъ лицъ, какъ Галеви, Оберъ, Мейерберъ и Фетисъ. Не добившись публичнаго исполненія своей «Эсмеральды» ни въ концертахъ ни на сценѣ, Даргомыжскій пытался ознакомить ею отдѣльные кружки знатоковъ въ Брюсселѣ, Парижѣ и Вѣнѣ—о чемъ оповѣщали органы печати того времени, не безызвѣстные и въ нашемъ отечествѣ, что безусловно имѣло вліяніе на благопріятный поворотъ судьбы Александра Сергѣевича.

По своемъ возвращеніи въ Россію онъ добился, наконецъ, постановки оперы «Эсмеральда» на московской сценѣ. Она прошла 5 декабря 1847 года и увы!—съ весьма сомнительнымъ успѣхомъ. Но какъ бы то ни было—этотъ успѣхъ казался Даргомыжскому первымъ проблескомъ будущей славы: то была первая оцѣнка, неотразимо повліявшая на дебютанта. Теперь нашъ артистъ взялся окончить другое произведеніе, начатое во время тяжкихъ годовъ испытанія—это было: опера-балетъ анакреонтическаго характера, сочиненный на диѳирамбъ нашего великаго Пушкина «Побѣда Вакха»,—произведеніе, лишенное сценическаго интереса и требующее большихъ затратъ на постановку. Оно не было принято дирекціей. Еще неудача въ выборѣ текста! Опера «Эсмеральда», исполненная, наконецъ, въ Александринскомъ театрѣ, въ 1851 году, не имѣла особеннаго успѣха.

Разочарованный этими театральными неудачами, приписывая ихъ недоброжелательству администраціи, недостаточно радѣющей объ исполненіи и постановкѣ пьесъ, Даргомыжскій накинулся съ небывалой энергіей на другое поприще, ему особенно дорогое,—на сочиненіе вокальной музыки для салоновъ.

Онъ создалъ громадное количество романсовъ и пѣсней на два, три и четыре голоса; эти произведенія стали очень популярны между поющими меломанами Петербурга. Поддерживая сношеніе со всѣми мало-мальски выдающимися пѣвцами и пѣвицами столицы, Даргомыжскій оказалъ значительную услугу музыкальному міру, снабжая многочисленныхъ любителей и артистовъ своими совѣтами, а тѣмъ временемъ самъ черпалъ практическія свѣдѣнія изъ живого общенія съ представителями вокальнаго искусства (неоцѣнимое пріобрѣтеніе для драматическаго композиторства). Даргомыжскій посвятилъ свою жизнь искусству, и никакія внутреннія сомнѣнія и внѣшнія неудачи не въ силахъ были заставить его измѣнить своей мечтѣ—работать для сцены.

Увлеченный очаровательной драматической поэмой своего возлюбленнаго поэта, Пушкина,—«Русалка» (обитательница водъ, Ундина, Наяда), онъ задумался надъ сценаріумомъ и сталъ заготовлять эскизы для боль-

шой оперы на этотъ богатый сюжетъ, и, наконецъ, выборъ его палъ на удачное либретто. Эта работа—капитальный трудъ автора сначала былъ предпринятъ безъ всякой опредѣленной цѣли, единственно изъ потребности «создавать»,—потребность, не дававшая покоя нашему артисту.

Въ 1853 году нѣсколько друзей композитора организовали любительскій концертъ съ благотворительной цѣлью. Въ числѣ исполняемыхъ пьесъ (почти всѣ принадлежали перу А. С.) всего болѣе успѣха пало на долю отрывковъ изъ оперы «Русалка». Воодушевленный этимъ неожиданнымъ успѣхомъ, авторъ окончилъ свое произведеніе въ 1855 году, и въ маѣ 1856—оперу поставили въ Петербургѣ въ театрѣ-циркѣ (Маріинскій театръ).

Несмотря на посредственность исполнителей (за исключеніемъ несравнимаго баса, артиста Петрова), «Русалка» сразу завоевала себѣ весьма замѣтный успѣхъ. Русская пресса заговорила о ней, какъ о крупномъ пріобрѣтеніи для нашего репертуара рядомъ съ глинкинскими операми.

Въ 1858 году «Русалку» дали въ Москвѣ, въ бенефисъ Семеновой прекрасной пѣвицы, тогдашней знаменитости.

Въ 1859 были сдѣланы тщетныя попытки возобновить «Эсмеральду». Послѣ «Русалки» Даргомыжскому пришла мысль сочинить русскую волшебную оперу въ комическомъ духѣ; но онъ остылъ къ сценѣ вслѣдствіе равнодушія, преслѣдующаго автора на театральныхъ подмосткахъ,—поэтому онъ посвятилъ себя оркестровымъ композиціямъ (казачокъ, чухонская фантазія и пр.).

Въ 1866 г. возобновили въ Маріинскомъ театрѣ «Русалку». На этотъ разъ она была исполнена потщательнѣе и передъ болѣе зрѣлой публикой, развившейся въ смыслѣ пониманія серьезнаго драматическаго стиля; опера прошла съ большимъ и очень заслуженнымъ успѣхомъ,—начиная только съ этого момента (очевидно, весьма поздно) стала устанавливаться популярность Даргомыжскаго, какъ драматическаго композитора. Въ 1867 г. пытались въ Москвѣ поставить «Торжество Вакха», но попытка не удалась. Въ послѣдніе годы жизни, не считая романсовъ, продолжавшихъ обогащать салоны отъ времени до времени, Даргомыжскій занялся—невзирая на плачевное состояніе здоровья—осуществленіемъ очень смѣлаго замысла: онъ переложилъ на музыку четыре сцены изъ «Донъ-Жуана» («Каменный гость») Пушкина, не измѣняя въ текстѣ ни единаго слова. Этотъ трудъ обѣщалъ быть самымъ замѣчательнымъ изо всѣхъ произведеній Даргомыжскаго, но серьезная болѣзнь (аневризмъ) еле дозволила ему окончить его. Онъ все-таки успѣлъ дописать оперу, но оставилъ ее неоркестрованной. Если къ этому поверхностному обзору жизни Александра Сергѣевича добавить, что у него былъ характеръ пріятный, мягкій, податливый, но абсолютно лишенный энергіи; что умъ его, достаточно просвѣ-

щенный, хотя и безъ основательной, серьезной подготовки, блисталъ неподдѣльнымъ, ѣдкимъ юморомъ,—можно будетъ до нѣкоторой степени себѣ представить, даже не ознакомившись близко съ его музыкой, каковъ его стиль и каковы его стремленія. Организмъ его былъ нѣжный, нервный, деликатный, впечатлительный до болѣзненности, развитіе его индивидуальности было въ молодости не хорошо направлено, оно было лишено глубокихъ познаній и опредѣленныхъ стремленій. Широкія, сильныя, грандіозныя, строгія формы не входили въ область его умѣнія; массы его затрудняли; инструментовка немного шумная; малѣйшее злоупотребленіе эффектами претило ему; это былъ талантъ граціозный, нѣсколько женственный, наподобіе другого музыканта славянскаго происхожденія—Шопена, который въ концѣ концовъ, при всей геніальности его артистической натуры, все-таки Lá ci darem la mano предпочиталъ бетховенскимъ громамъ небеснымъ. Перечислимъ всѣ произведенія Даргомыжскаго: онъ оставилъ съ сотню романсовъ, три произведенія для театра и одно неоконченное; нѣсколько оркестровыхъ пьесъ, неимѣющихъ особеннаго значенія. Въ области русскаго романса, очень близкой къ нѣмецкимъ Lieder'амъ Шуберта, Шумана и пр., Даргомыжскій соперничаетъ съ Глинкой, первымъ представителемъ этого стиля въ Россіи. Нѣсколько романсовъ Д-го дѣйствительно прекрасны съ ихъ нѣжнымъ и граціознымъ характеромъ. Въ произведеніяхъ послѣднихъ 15 лѣтъ («Палладинъ», «Капралъ», восточные романсы и пр.) онъ превосходитъ своего соперника опредѣленностью, правдивостью и большей выразительностью мѣстнаго колорита. Въ мельчайшихъ изгибахъ голосовыхъ средствъ, въ детальныхъ рисункахъ аккомпанемента онъ стремился къ истинной самобытности и достигъ ея. Тонкій и глубокій гармонистъ (какъ всѣ композиторы славянской расы), всегда благородный въ мелодическомъ рисункѣ (хотя иногда очень дробленномъ), онъ въ музыкальной декламаціи открылъ совершенно новый путь: эти безчисленные промежуточные оттѣнки между кантабиле и речитативомъ, между спѣтой нотой и сказанной говорком—это новшество окажетъ свое воздѣйствіе на оперную музыку и откроетъ въ этой области неизсякаемыя богатства.

Именно его речитативный стиль несравненно гибче, разнообразнѣе, естественнѣе, нежели стереотипныя сухія формулы итальянцевъ, французовъ и даже нѣмцевъ,—онъ-то и будетъ способствовать обширному развитію будущей русской драматической музыки. Но со стороны сценическаго искусства существуютъ художественныя условія, въ соблюденіи которыхъ Даргомыжскій оказался не вполнѣ на высотѣ своей задачи, вслѣдствіе особенности своего таланта.

Ему не хватало, во-первыхъ: счастливаго выбора сюжета (зависящаго въ большинствѣ случаевъ отъ интеллектуальнаго развитія музыканта);

во-вторыхъ—богатства инструментальной палитры (колоритнаго дара пріобрѣсть невозможно); въ третьихъ—искренняго вдохновенія и умѣнья примѣнить его къ сценѣ; не одаренъ онъ также былъ способностью писать большими декоративными мазками, а, напротивъ, его клонило къ щепетильной филигранной обработкѣ. Шопенъ непремѣнно потерпѣлъ бы въ оперѣ фіаско. Наброски фресками иначе производятся, чѣмъ маленькіе миніатюрные рисуночки: берутъ другую кисть, накладываютъ краски особеннымъ, приноровленнымъ къ этому жанру, способомъ; руководствуются иными пріемами, придерживаются иной пропорціи.

Изъ созданныхъ Даргомыжскимъ сценическихъ произведеній, «Эсмеральда» и «Торжество Вакха» не выдерживаютъ критики: ни внутреннія достоинства, ни внѣшняя эффектность не выкупаютъ недостатковъ текста, и къ нимъ слѣдуетъ относиться, какъ къ ошибкамъ молодости композитора.

Оркестровыя фантазіи (казачокъ и пр.) слабыя подражанія глинкинской знаменитой «Камаринской».

Что касается капитальнѣйшаго произведенія Даргомыжскаго—«Русалки», то я первый считалъ долгомъ отвести ему почетнѣйшее мѣсто среди нашихъ отечественныхъ оперъ.

Поэма Русалки создана на славянскую легенду (подобіе знаменитой рейнской Лорелей), весьма благодарную для широкихъ замысловъ музыкальной драмы. Канва наполовину трагическая, наполовину—фантастическая; она блестяща по общей ситуаціи и богата мелкими деталями.

Главное достоинство оперы Даргомыжскаго, опять-таки повторяемъ, заключается въ стилѣ (употребляя это слово въ широкомъ значеніи): въ правдивости выраженія большинства сценъ и—безъ исключенія—во всѣхъ речитативахъ, какъ въ серьезныхъ, такъ и въ комическихъ. (Комическая жилка пробивается у Д-го весьма счастливо и часто поражаетъ неподражаемымъ юморомъ). Комическія партіи, чрезвычайно удачныя, предназначены двумъ второстепеннымъ ролямъ. Есть большая сцена въ 3-мъ дѣйствіи, образцовая съ начала до конца и потрясающаго эффекта: это ночное свиданіе на берегу Днѣпра князя съ помѣшаннымъ мельникомъ. Поразительный драматизмъ выраженъ очень красивыми звуками; есть премиленькіе хоры, большой дуэтъ перваго дѣйствія, всецѣло захватывающій слушателя; хорошенькіе балеты на свадьбѣ; прелестная теноровая каватина князя при лунномъ освѣщеніи. Композиторъ—не колористъ по природѣ—не сумѣлъ воспользоваться всѣми фантастическими данными, которыя въ оперѣ играютъ первостепенную роль, да если еще прибавить пушкинскую вдохновенную поэзію, то и вообразить себѣ нельзя, что бы изъ этого сдѣлали Глинка или Веберъ. Какихъ бы чудесъ не натворили они съ ихъ волшебной палитрой! Хоры и танцы русалокъ—пятна въ оперѣ Даргомыжскаго.

Увертюра хорошо обработана, но безцвѣтна, какъ большая часть номеровъ партитуры. Въ общемъ—эта опера замѣчательна и не должна сходить съ репертуара, но причислить ее къ перворазряднымъ знаменитостямъ—невозможно. Это участь всѣхъ произведеній переходныхъ эпохъ, смѣшанныхъ стилей, и тѣмъ болѣе, если онѣ созданы не смѣлой рукой, не съ захватывающей силой. Рядомъ съ геніальнымъ творцомъ «Жизни за Царя» и «Руслана», положившимъ основу русской драматической музыки—Даргомыжскій можетъ занять лишь второстепенное мѣсто. Это талантъ подражательный, это спутникъ, померкшій въ свѣтящемся ореолѣ своей планеты. Соотношеніе приблизительно такое же между Глукомъ и Мегюлемъ или, напр., между Веберомъ и Маршнеромъ (хотя ни въ Мегюлѣ ни въ Маршнерѣ нельзя не признать нѣкоторой оригинальности), между Россини и Доницетти, между Мейербероmъ и Галеви (съ послѣднимъ у Даргомыжскаго можно найти нѣкоторое сродство въ стилѣ, конечно, рѣзко различающемся въ стремленіяхъ, характеризирующихъ чисто-русскую индивидуальность).

Восторженные поклонники Даргомыжскаго (послѣднее время онъ былъ окруженъ друзьями, довольно неумѣло потакавшими его слабостямъ) хотятъ насъ увѣрить,—объ этомъ заявлялось печатно,—что еще неоконченный «Каменный гость» само «совершенство» во всѣхъ отношеніяхъ, nec plus ultra драматической правды, наконецъ: послѣднее слово музыкальной драмы (это ихъ собственныя выраженія, выписанныя мною изъ русской академической газеты).

Когда вопросъ касается произведенія, находящагося еще въ портфелѣ[1]); когда оно построено на тѣхъ же данныхъ, которыя создали колоссальную славу знаменитой оперѣ Моцарта; когда сочиненіе пишется въ видѣ любопытнаго опыта, будто рѣшается какая-то проблема, да еще на текстъ, ни коимъ образомъ не приноровленный къ оперному либретто,—да будетъ намъ дозволено выразить наше опасеніе, что подобныя преждевременныя рекламы, раздутыя до смѣшного, болѣе вредятъ еще безызвѣстному произведенію, нежели располагаютъ въ его пользу, потому что публика становится въ отношеніи его черезчуръ требовательной. Слѣдуетъ сознаться, что сама «идея» подобнаго опыта—рискованная, во всякомъ случаѣ,—уже дѣлаетъ величайшую честь артистическимъ стремленіямъ и идеалу композитора, служившаго всю жизнь благородно и безкорыстно своему искусству.

---

[1]) Нельзя ли поручить оркестровку г. Римскому-Корсакову?—безъ сомнѣнія, онъ самый даровитый изъ нашихъ юныхъ русскихъ композиторовъ.

Лучшими страницами «Русалки», нѣкоторыми своими романсами и, по всей вѣроятности, своимъ «Каменнымъ гостемъ» Даргомыжскій себѣ составилъ имя въ русской музыкѣ—имя, которое навсегда связано будетъ съ новаторствомъ въ созданіи драматическаго стиля и правдивой, жизненной дикціи въ пѣніи.

Потеря подобнаго таланта высшаго полета оставитъ въ нашей музыкѣ пробѣлъ, который пополнить не легко.

ОТЗЫВЫ А. Н. СѢРОВА О МУЗ. ПРОИЗВЕДЕНІЯХЪ РУССКОЙ МОЛОДОЙ ШКОЛЫ ВЪ 60-ХЪ ГОДАХЪ.

(гг. БАЛАКИРЕВЪ, Р. КОРСАКОВЪ, КЮИ И МУСОРГСКІЙ).

I. БАЛАКИРЕВЪ.

Послѣ двухъ европейскихъ знаменитостей выступилъ на арену молодой русскій дебютантъ, г. Балакиревъ. По случаю объявленія объ этомъ концертѣ, я сказалъ уже свое мнѣніе о талантѣ этого юнаго музыканта, отличнаго виртуоза и, что еще важнѣе, замѣчательнаго композитора. И не возьму я назадъ ни одного слова изъ моей рекомендаціи. И теперь повторю, что г. Балакирева ожидаетъ будущность самая блистательная, если онъ посвятить свою жизнь на развитіе богатыхъ даровъ, которыми надѣленъ отъ рожденія, и—если не подчинится злокачественнымъ вліяніямъ, которыя иногда такъ незамѣтно налагаютъ свою печать на гибкую, впечатлительную натуру артиста, еще столь молодого.

Сочиненіе г. Балакирева (первое Аллегро изъ концерта Fis-moll) было исполненно авторомъ отлично, и встрѣчено всею публикою съ большимъ, искреннимъ сочувствіемъ. Успѣхъ—какъ и ожидать слѣдовало—былъ полный. Симпатія слушателей выразилась горячими, шумными, единодушными рукоплесканіями. Да и могъ ли не понравиться этотъ концертъ, такъ поэтически задуманный, занимательно оркестрованный, изобилующій прелестными, граціозными мелодическими оборотами и исполненный съ такимъ мастерствомъ, съ такою нѣжностью и вмѣстѣ силою? О подробностяхъ самаго сочиненія, по разсмотрѣніи партитуры, буду говорить въ особой, отдѣльной статьѣ.

Талантъ г. Балакирева богатая находка для нашей отечественной музыки.

Этимъ отраднымъ явленіемъ я кончу отчетъ объ утрѣ 12 февраля. (стр. 455 изъ критическихъ сочиненій А. Н. Сѣрова).

Занеся въ нашъ отчетъ блистательный дебютъ М. А. Балакирева въ качествѣ піаниста-виртоуза, по долгу безпристрастной критики, замѣтимъ, что при всѣхъ отличныхъ сторонахъ его игры—бѣглости, силѣ, выразительности,—ему довольно многаго недоставало, чтобы быть достойнымъ исполнителемъ бетховенскаго концерта: недоставало высшаго овладѣнія пьесою, которая въ игрѣ великаго Листа, напримѣръ,—совершенно сливаетъ духъ исполнителя съ духомъ исполняемой пьесы, одухотворяетъ, поэтизируетъ ее отъ ноты до ноты; недоставало М. А. Балакиреву, мѣстами, и той высшей отчетливости въ «touché», того чисто-внѣшняго блеска, лоска, шика, которымъ обыкновенно владѣютъ нынѣшніе піанисты, даже не Богъ знаетъ какого высокаго полета и по отношенію къ истинно-музыкальнымъ способностямъ и въ сравненіе не идущіе съ нашимъ молодымъ артистомъ.

По признакамъ довольно вѣрнымъ, мы можемъ сказать, что вообще главные успѣхи ждутъ М. А. Балакирева не на поприщѣ піаниста-исполнителя, хотя онъ уже замѣчательный піанистъ, а на другомъ, болѣе важномъ въ наше обильное хорошими піанистами время. М. А. Балакиревъ рожденъ—композиторомъ и теперь даже, при всей своей юности, можетъ занять замѣтное мѣсто на горизонтѣ музыкальныхъ творцовъ; кромѣ того, всѣми практическими сторонами музыкальнаго дѣла онъ овладѣлъ настолько, что съ честью могъ бы нынѣ же быть капельмейстеромъ русской оперы. Безпредѣльная любовь его къ музыкѣ Глинки ручается намъ, что мы, при дирижировкѣ такого музыканта, услышали бы монументальную отечественную оперу «Жизнь за Царя» получше, нежели обыкновенно слышимъ. При исполненіи большихъ музыкальныхъ созданій, отъ капельмейстера зависитъ несравненно больше, нежели какъ принято думать. Въ капельмейстерѣ общій смыслъ созданія—его жизнь, духъ; а въ чемъ же все въ искусствѣ, если не въ этомъ? и возможны ли эти необходимыя для успѣха условія безъ внутренней, горячей симпатіи къ своему дѣлу? (стр. 954).

Имя М. А. Балакирева должно быть весьма знакомо нашимъ читателямъ. Не одинъ разъ уже случалось намъ говорить о яркихъ проблескахъ этого молодого таланта, котораго ждетъ самая блестящая будущность. Такъ бы началъ какой-нибудь присяжный хвалельщикъ, имѣющій свои резоны на подобные панегирики, расточаемые имъ «изъ любви къ ближнему» всѣмъ и каждому, кто, разумѣется, самъ вызовется на такія похвалы. Пишущій эти строки успѣлъ прослыть зоиломъ и поставилъ себя въ постоянно-враждебное отношеніе ко всѣмъ соотечественнымъ музыкальнымъ круж-

камъ; значитъ, навѣрное, ни М. А. Балакиревъ ни читатели не усомнятся въ моей правдивости, когда я отъ всей души повторю тѣ самыя слова, которыя вставилъ здѣсь въ видѣ присяжнаго комплимента. Дѣйствительно,—для суроваго поприща критика, при вѣчной борьбѣ съ тупостью и невѣжествомъ, съ пошлостью вкуса и упрямствомъ въ производителяхъ, въ исполнителяхъ и въ цѣнителяхъ,—свѣжіе, здоровые цвѣтки на почвѣ русской музыки большая отрада! Не нахожу довольно теплыхъ словъ, чтобы привѣтствовать двѣнадцать вокальныхъ пьесъ, которыми М. А. Балакиревъ открываетъ свою публичную дѣятельность.

Не подумайте только, что тутъ все—образцовыя произведенія. Напротивъ, большая часть этихъ романсовъ еще довольно незрѣла,—притомъ, по самому характеру своему они вовсе не на общій вкусъ, между тѣмъ и для вкуса болѣе тонкаго и болѣе образованнаго въ нихъ еще не много сочной пищи.

Но что въ нихъ черезвычайно утѣшительно, это благородная музыкальность, за милліонъ верстъ далекая отъ пошлостей, которыя наводняютъ нотные магазины; что дорого, неоцѣненно въ этихъ первинкахъ, это несомнѣнный, истинный талантъ въ авторѣ. Въ жилахъ этой музыки течетъ истинно-музыкальная кровь, родственная и Глинкѣ и Шуману, течетъ высшій на свѣтѣ аристократизмъ, т. е. прямое призваніе къ искусству. Не забывая также, что это дебютъ композитора на вокальномъ поприщѣ, что это первыя его пѣсни, и сравнивая эти 12 пьесокъ съ первыми (хронологически) романсами Глинки, т. е. со всѣми почти, писанными до тридцатилѣтняго возраста («Бѣдный пѣвецъ», «Не искушай меня безъ нужды», «Утѣшеніе», «Память сердца», «Горько, горько мнѣ», «Грузинская пѣсня», «Голосъ съ того свѣта» и др.), виденъ чрезвычайный успѣхъ въ отечественной музыкѣ этого рода. Романсы Глинки (изъ начинаній его NB) кажутся диллетантски-слабыми въ сравненіи съ мелодическимъ поворотомъ и гармоническою обработкою первыхъ опытовъ М. А. Балакирева. Притомъ—въ концѣ двадцатыхъ годовъ и въ началѣ тридцатыхъ (время первой дѣятельности Глинки) надъ русскими романсами тяготѣла еще во всей силѣ пошлость, приторность мелодическаго характера,—та «Варламовщина», которая и теперь еще возбуждаетъ симпатію очень обширнаго круга «любителей музыки», но тѣми, «кто почище», отводится на свое настоящее мѣсто, въ слой Излеровскихъ концертовъ и полулакейскихъ вечеринокъ, подъ «треньканье» гитары.

Произведенія М. А Балакирева въ эти слои никогда не попадутъ, оттого онъ и не долженъ нисколько разсчитывать на популярность.

Новое утѣшительное явленіе для русскаго искусства—молодой музыкантъ, котораго произведеніе было также исполнено въ концертѣ г. Вителяро, а именно: М. А. Балакиревъ. Его увертюра на русскія темы, конечно, еще не полное художественное произведеніе: въ общемъ впечатлѣніи эта пьеса неудовлетворительна, ей какъ будто недостаетъ замкнутости въ формѣ, законченности; темы изъ народныхъ пѣсенъ, отлично выбранныя, прекрасно между собою сочетаются и мѣстами весьма изящно расположены въ оркестрѣ, только въ общемъ теченіи желалось бы чего-то другого, а средняя разработка (Mittelsatz, выражаясь технически) недовольно ясно вылилась.

Образцами для этого сочиненія, видимо, служила вторая испанская увертюра Глинки (Souvenir de Séville, A-dur) и нѣкоторыя изъ симфоническихъ произведеній Шумана. Подражая своимъ любимымъ авторамъ, даже невыгоднымъ ихъ сторонамъ, молодой композиторъ, при всемъ замѣчательномъ дарованіи, не совладалъ еще вполнѣ съ своими мыслями; тѣмъ не менѣе тутъ уже много истинной музыки, съ настоящею музыкальною сердцевиною; почти въ каждомъ тактѣ виденъ сильный талантъ и въ тонкихъ, чисто-славянскихъ гармоническихъ сочетаніяхъ, и въ превосходной, деликатной, сочной, колоритной оркестровкѣ.

Есть страницы въ этой увертюрѣ, подъ которыми самъ Глинка не призадумался бы подписать свое имя.

Въ строгомъ смыслѣ, молодой художникъ теперь подаетъ намъ только отрадныя надежды, подготовляетъ свою богатую палитру; но за эти надежды можно отдать десять такихъ «картинъ», какъ нѣкая европейски-прославленная симфонія.

Публика наша, всегда недоумѣвающая въ предметахъ для нея новыхъ, приняла увертюру М. А. Балакирева весьма холодно. Этого, конечно, онъ еще долго, долго не избѣгнетъ, хотя бы развился до самой блистательной степени, хотя бы со временемъ сталъ лучшимъ представителемъ русской школы. На равнодушіе русской публики къ себѣ онъ долженъ быть заранѣе готовъ, потому что онъ—Балакиревъ, не Балакирини, не Балкирштейнъ.... (ст. 1071).

Я знаю г. Балакирева за отлично-хорошаго музыканта, за молодого человѣка, одареннаго громадною способностью по всѣмъ техническимъ сторонамъ музыкальнаго дѣла. Знаю и композиторскіе опыты г. Балакирева и всегда находилъ въ нихъ блестящіе задатки для будущей серьезной дѣятельности на этомъ поприщѣ, великолѣпно подготовленную палитру для картинъ, которыхъ мы отъ такой талантливой натуры ждать можемъ и должны. Но... задатки еще не самое дѣло; палитра еще не картина, а для

того, чтобъ приняться за музыку къ одной изъ высшихъ шекспировскихъ трагедій, надобно быть художникомъ совершенно созрѣвшимъ, вполнѣ развитымъ со всѣхъ возможныхъ сторонъ, кромѣ своей спеціальной, технической. Вотъ этого-то «кромѣ» я всегда не досчитывался въ г. Балакиревѣ, и потому ожидалъ, что «Король Лиръ» ему вовсе не по силамъ. Мендельсонъ написалъ свою отличную увертюру къ «Сну въ лѣтнюю ночь»—въ очень молодые годы, передалъ весьма счастливо задачу сюжета (исчерпалъ ли ее—еще Богъ вѣсть), но, во-первыхъ, съ Мендельсономъ, съ самыхъ юныхъ лѣтъ превосходно образованнымъ, случился грустный фактъ: онъ на всю жизнь, т. е. на 20 лѣтъ впередъ отъ эпохи сочиненія своей музыки къ «Sommernachtstraum», остался на томъ же самомъ пунктѣ развитія, дальше не сдѣлалъ ни шагу, тогда какъ, напримѣръ, Бетховенъ съ каждою новою симфоніею шагалъ гигантски, вплоть до девятой; во-вторыхъ, «Сонъ въ лѣтнюю ночь» въ самомъ Шекспирѣ не имѣетъ и сотой доли той глубины психологической, которая составляетъ сущность трагедіи «Лиръ». Осторожный Мендельсонъ, всегда ясно сознававшій свои силы, никогда не покушался притронуться къ этому колоссальному образу, мрачно-величественному, подъ стать развѣ что генію одного Бетховена (Берліозу съ этимъ сюжетомъ тоже не посчастливилось). Попытка молодого русскаго музыканта, постоянно и почти раболѣпно идущаго по стопамъ Глинки и Шумана, въ настоящемъ случаѣ такъ и должна была остаться—попыткою и напомнить не Шекспира, а басню Крылова: «Вороненокъ».

Увертюра всѣмъ стилемъ, всею фактурою, всѣми гармоническими и мелодическими пріемами— à la Шуманъ, въ результатѣ свойства очень добропорядочнаго, музыки доброкачественной породы; и это надо цѣнить, и это не каждый день встрѣчается на композиторскомъ полѣ. Тутъ есть много даже очень хорошаго по музыкѣ, особенно по мастерской оркестровкѣ, гораздо лучшей, нежели инструментовка Шумана, но не колоритной настолько, какъ у Вагнера или у Берліоза. Есть, повторяю, много очень хорошаго, дѣлающаго честь таланту г. Балакирева, только нѣтъ бездѣлицы—самого «Лира»!

Антракты, которыхъ подробная программа была помѣщена въ афишѣ ко 2-му дѣйствію: дочери Лира—Регана и Гонерилья; къ 3-му дѣйствію: степь, Лиръ и шутъ; буря; къ 4-му: Пробужденіе Лира; Корделія утѣшаетъ его; къ 5-му дѣйствію: сраженіе. Смертъ и апоѳеозъ (?) Лира—значительно уступаютъ увертюрѣ. Музыка въ нихъ на много градусовъ ниже и мѣстами точно сколокъ съ антрактовъ Глинки къ трагедіи Кукольника «Князь Холмскій»; характеристика дѣйствующихъ лицъ явно не удалась.

Что Балакиревъ погрѣшилъ больше всего тѣмъ, что недостаточно вдумался въ свою задачу. Остановлюсь, для примѣра, на послѣднемъ ан-

трактѣ. Афиша гласитъ: «Сраженіе». Въ оркестрѣ величественность дѣйствія, характеръ Эдмунда и т. д. выражены фанфарами трубъ; но фанфары эти до-нельзя ординарны, чтобы не сказать пошлы; никакой картины поля сраженія и, притомъ, еще сраженія при развязкѣ трагедіи «Лиръ» въ слушателяхъ не рисуютъ. Далѣе по афишѣ: «Смерть и апоѳеозъ Лира». Что значитъ здѣсь «апоѳеозъ»? Король Лиръ тяжкимъ страданіемъ искупилъ неистовства своего бѣшенаго, необузданно-горделиваго нрава, но къ лику «боговъ» (apotheosis-deificatio) причисленъ, помнится, не былъ. Или не взялъ ли г. Балакиревъ этого словечка прямо изъ балетныхъ программъ гг. Сенъ-Леона и Петипа? Тамъ, дѣйствительно, почти ни одинъ финалъ, кстати или некстати (напр., въ «Дочери Фараона»), не обходится безъ «апоѳеоза», т. е. безъ группъ, освѣщенныхъ голубымъ сіяніемъ бенгальскаго огня. Но гдѣ же эта бенгалика въ «Шекспирѣ»? Шекспировъ Лиръ умираетъ надъ трупомъ обожаемой дочери, умираетъ примиренный съ нею, съ цѣлымъ міромъ, просвѣтленный своимъ невыразимымъ страданіемъ. Такой исходъ трагедіи, какъ вездѣ, въ высшихъ произведеніяхъ британскаго драматика, именно та вожделѣнная «catharsis», о которой сильно заботился еще Аристотель, излагая законы истиннаго трагизма. Эта смерть Лира также и, можетъ быть, еще болѣе, чѣмъ смерть Гамлета, смерть Отелло, среди самой сильной степени паѳоса, производитъ впечатлѣніе умилительное, успокоительное. Превосходное поле для музыки, если музыкантъ будетъ въ состояніи согласовать полетъ своихъ мыслей съ полетомъ Шекспирова творчества! Г. Балакиревъ свой «апоѳеозъ» Лира изображаетъ громкими трубными возгласами и балаганными ударами въ большой барабанъ!..

Много, много надо учиться г. Балакиреву, чтобы онъ понялъ, насколько еще не доросъ до большихъ задачъ въ искусствѣ, чтобъ начать согласовать стиль своей музыки съ избраннымъ предметомъ не съ одной внѣшней стороны. Впрочемъ, для сюжетовъ изъ Шекспира—музыка г. Балакирева врядъ ли когда-нибудь придется кстати. Въ ней постоянно присущи мелодическіе пріемы «русскіе»; эти «руссицизмы» довольно дико разнорѣчатъ съ программою, когда она: «Король Лиръ»! (стр. 1637).

Увертюра на Чешскія пѣсни нисколько не лучше прежней русской «увертюры попурри» того же автора. Онъ взялъ три чешскихъ народныхъ мотива, могъ бы взять и шесть, и десять,—точно такъ же нанизать ихъ на одну произвольную ниточку, изъ желанія написать музыкальную пьеску. Результатъ бы вышелъ одинаковый: хорошая работа, мѣстами довольно красивая оркестровка, мѣстами монотонная (вообще и въ сравненіи не идущая съ колоритностью музыки г. Римскаго-Корсакова), въ общемъ впечатлѣніи: ничего, кромѣ—скуки.

Подражать Глинкѣ во внѣшнихъ пріемахъ его «увертюръ» еще не значитъ создавать славянскую музыку.

Если бъ и самъ Глинка не писалъ ничего, кромѣ нѣсколькихъ романсовъ, да увертюры, положимъ, къ «Холмскому», или 2-й Испанской,— врядъ ли кто призналъ Глинку не только «великимъ», но даже «замѣчательнымъ» композиторомъ. Между тѣмъ хоръ «славься» одна строка, но, конечно, своей правдой выраженія, глубиной своей исторической мысли перетянетъ цѣлые вороха произведеній русскихъ шуманистовъ, которые бредутъ сами не зная куда, по дорогѣ, въ наше время, совсѣмъ ложной, не освѣщенной разумомъ. Что значитъ, напримѣръ, въ Чешской увертюрѣ участіе арфы? Откуда и зачѣмъ тутъ эти звуки? Вѣдь, это не Италія, не Испанія, не фантастическій міръ. Да и самая форма отдѣльной увертюры (т. е. вступленія къ чему-то несуществующему) стоитъ ли того, чтобы ее продолжать въ наше время? Она, въ сущности, безсмысленна и права гражданства въ искусствѣ надолго имѣть не можетъ и не должна.

Такимъ образомъ и этимъ произведеніемъ г. Балакиревъ подтвердилъ прежде составившееся мнѣніе о немъ, какъ композиторѣ. Ремесленной способности къ муз. дѣлу никто и не подумаетъ отрицать въ немъ. Но этого въ наше время для композитора черезчуръ мало. Надо еще «бездѣлицу»: надо творчество, а оно обыкновенно не зарождается въ головѣ, неспособной къ мысли (стр. 1844).

II. Н. А. РИМСКІЙ-КОРСАКОВЪ.

Капитальною новостью для многихъ слушателей и самою интересною пьесою этого концерта (на мой вкусъ) была «Сербская фантазія» молодого русскаго композитора, Н. А. Римскаго-Корсакова.

Не имѣвъ еще случая ознакомиться съ партитурою этой прелестной оркестровой вещи, я не пущусь въ подробности ея разбора (предоставляя себѣ вернуться къ нему со временемъ). Заявляю здѣсь только, что по свѣжести и яркости колорита, по мастерской во всѣхъ отношеніяхъ оркестровкѣ и разработкѣ сербскихъ народныхъ мелодій, эта «фантазія» свидѣтельствуетъ о громадномъ талантѣ въ молодомъ, только-что начинающемъ композиторѣ. Этою вещью онъ чрезвычайно близко подошелъ къ геніальной «Лезгинкѣ» въ «Русланѣ»,—съ бо́льшимъ, быть можетъ, богатствомъ палитры и съ вѣяніемъ чего-то новаго, обаятельнаго. Кто такъ невѣроятно-блистательно начинаетъ, какъ г. Римскій-Корсаковъ, отъ того мы въ правѣ ожидать чрезвычайно многаго, если только... Но тутъ

рѣчь пойдетъ объ идеалахъ искусства, чему не мѣсто въ бѣглой хроникѣ (стр. 1835).

Г. Римскій-Корсаковъ, одинъ изъ всей партіи, одаренъ громаднымъ талантомъ, установившимся, замѣчательнымъ, глубоко симпатичнымъ. Среди своего злосчастнаго антуража онъ блеститъ, какъ алмазъ среди булыжника. Одинъ выборъ сюжета указываетъ уже на рѣдкое богатство воображенія.

Между нашими старинными народными былинами есть одна, очень поэтичная, о богатомъ новгородскомъ купцѣ—Садко, въ то же время знаменитомъ своей виртуозной игрой на «гусляхъ».

Въ одно изъ его путешествій, корабль его, во время мертваго штиля, остановился среди моря (или точнѣе, среди озера Ильменя). Чтобы продолжать плаванье, надо умиротворить морского царя, бросивъ ему въ видѣ добычи одного изъ мореплавателей. Жребій палъ на Садко; онъ выброшенъ въ море съ своими «гуслями» и покинутъ товарищами, которые немедленно могутъ продолжать свое путешествіе. Садко остается одно мгновеніе на волнахъ, но вдругъ его увлекаетъ въ глубину морской царь, появляющійся самолично. Тамъ, въ подводномъ царствѣ, торжество и веселье въ полномъ разгарѣ; празднуется свадьба дочери царя морей. Старый царь приглашаетъ Садко играть на своемъ инструментѣ: виртуозъ начинаетъ, и вотъ безпорядочная пляска увлекаетъ все водяное царство—царя, царевну, ея жениха, гостей, рыбъ, китовъ, всевозможныхъ морскихъ чудовищъ и самыя волны; все пляшетъ подъ вліяніемъ неотразимаго могущества звуковъ, модулируемыхъ, ритмованныхъ рукою Садко. Круговая пляска развивается «crescendo» и становится неистовой; вдругъ струны «гуслей» рвутся, — мгновенно шумъ смолкаетъ, какъ по волшебству.

Самая былина не кончается здѣсь (она очень длинна), но этотъ эпизодъ восхитителенъ и какъ нельзя болѣе удаченъ въ качествѣ сюжета для симфонической картины.

Случай создать «живописное» музыкальное твореніе представился, и авторъ чудно воспользовался имъ.

Я не думаю, чтобы Берліозъ, при всемъ своемъ исключительномъ талантѣ къ «фантастическому», могъ создать что-нибудь болѣе прелестное въ смыслѣ оркестроваго эффекта.

Несмотря на то, что оркестръ г. Римскаго-Корсакова слѣдовалъ за музыкой Листа (настоящаго мастера во всѣхъ пріемахъ инструментовки), онъ вызвалъ во мнѣ наплывъ свѣжести, новизны, неизвѣданнаго, невыразимаго наслажденія.

Я не нахожу предѣловъ своимъ похваламъ, когда вижу артиста-творца,

которому я вполнѣ симпатизирую. Извините меня!—вѣдь, это счастье выпадаетъ на мою долю не каждый день.

Но мой энтузіазмъ непомѣрно возрастаетъ еще оттого, что стиль музыки молодого автора вполнѣ русскій стиль, несмотря на самыя неслыханныя оркестровыя комбинаціи.

Эта музыка дѣйствительно переноситъ васъ въ глубь волнъ—это что-то «водяное», «подводное», настолько, что никакими словами нельзя бы выразить ничего подобнаго. Сквозь таинственную среду морской струи вы видите какъ возникаютъ, точно привидѣнія, не то величественныя, не то смѣшныя фигуры стараго морского царя (что-то въ родѣ славянскаго Нептуна) и его гостей; вы присутствуете при ихъ пиршествѣ, при ихъ пляскѣ; вы можете прослѣдить всѣ ихъ движенія—и каждое это движеніе, каждая фигура—типично русская! Это произведеніе принадлежитъ таланту громадному въ своей спеціальности—живописать при помощи музыки (стр. 2029).

III. Ц. А. КЮИ.

Привѣтъ русскому композитору, впервые выступившему въ публику съ произведеніемъ чрезвычайно замѣчательнымъ. Скерцо Ц. А. Кюи, ученика Станислава Монюшки, въ своемъ самобытномъ родѣ, близко родственномъ шумановскимъ симфоническимъ произведеніямъ, съ оттѣнками чего-то шопеновскаго. Яркихъ эффектовъ ни въ изобрѣтеніи, ни въ оркестровыхъ сочетаніяхъ почти нѣтъ, но всѣ мысли вращаются въ самой благородной сферѣ, сочетаются и развиваются непринужденно, съ глубокимъ внутреннимъ толкомъ. Въ технической обработкѣ ритма, гармоніи и оркестра видны знаніе и тонкая обдуманность, которыя очень рѣдко встрѣчаются въ дебютантахъ. Кто такъ начинаетъ, отъ того можно ожидать много необыкновенно хорошаго.

Дайте больше, больше простора русскимъ музыкантамъ, результаты явятся самые неожиданные, самые утѣшительные (стр. 1161).

Ц. А. Кюи, съ прелестнымъ инструментальнымъ скерцо, съ которымъ публика ознакомилась въ одномъ изъ первыхъ концертовъ общества, теперь выступилъ съ отрывкомъ неоконченной оперы на сюжетъ поэмы Пушкина «Кавказскій плѣнникъ». Хоръ черкесовъ мелодиченъ и пріятенъ, оттого даже довольно понравился публикѣ. Но со стороны эстетическихъ требованій, слѣдуетъ высказать молодому композитору очень серьезное предостереженіе,—чтобъ онъ пообдумалъ, что дѣлаетъ, чтобы онъ не выступалъ на театръ съ такою оперою, которая, судя по тексту и

музыкѣ слышаннаго нами отрывка, рискуетъ въ направленіи своемъ близко напомнить «Мазепу» барона Фитингофа.

Если черкесскія женщины поютъ:

Мы любимъ васъ на пирѣ вдохновенномъ (?)—
Любите насъ, черкесы, въ минуты упоенья,
И быстро пролетятъ дни золотые,
Въ восторгѣ пламенномъ любви и вдохновенья (?),

то ясно, что такой, дѣтски-риторическій текстъ «скользитъ» по сюжету, не уходя въ его глубь, не заботясь о мѣстномъ колоритѣ, о драматическомъ смыслѣ, о нынѣшнихъ сценическихъ требованіяхъ; а композиторъ, нанизывающій звуки на такое либретто, еще не знаетъ, что такое опера, т. е. чѣмъ она должна быть въ 1860 году (стр. 1231).

Критикъ, который становится самъ композиторомъ, представляетъ, во всякомъ случаѣ, весьма интересное зрѣлище; но надо признаться, что эта роль весьма рискованная.

Жестокая хула, расточаемая на каждомъ шагу Моцарту и Бетховену, Россини и Вагнеру, даетъ намъ, конечно, право оцѣнивать идеалъ этого строгаго судьи посредствомъ того, что онъ сдѣлалъ на практикѣ. Къ несчастью, мы были свидѣтелями весьма печальнаго результата; въ тысячный разъ мы убѣдились, что одно дѣло—«осуждать», а другое дѣло—«создавать».

Настоящій артистъ всегда критикъ, но изъ этого не слѣдуетъ, что всякій музыкальный хроникеръ можетъ стать настоящимъ артистомъ по одному желанію быть артистомъ.

«Шотландская» (!) опера, озаглавленная «Вильямъ Радклиффъ», однимъ выборомъ сюжета указываетъ на полную неспособность ея автора овладѣть тѣмъ поприщемъ, на которое онъ вступилъ.

Настоящій мастеръ зубоскальства и насмѣшки, однимъ словомъ, нѣмецкій поэтъ Гейнрихъ Гейне насчитывалъ, между прочими грѣхами ранней молодости, что-то въ родѣ пародіи на всѣ мелодраматическіе ужасы (включая Шиллера, Шекспира, Байрона); это убійства,—цѣлая масса убійствъ, привидѣнія, ищущія и преслѣдующія другъ друга; кошмары любви и безумія; кабацкія оргіи съ демократическими тенденціями, и, сверхъ всего этого,—старая сумасшедшая, въ родѣ Азучены въ «Трубадурѣ».

Въ цѣломъ рядѣ этихъ сценъ, точно выхваченныхъ изъ Бедлама, вылилась, можетъ быть, только вспышка со стороны Гейне противъ театральныхъ нравовъ того времени; это, можетъ статься, случайная мысль безъ начала и конца.

Представьте же себѣ господина, который рѣшается отнестись серьезно (!) къ этой пародіи, который видитъ въ ней основу для глубоко-психологической драмы; господина, который со всею добросовѣстностью принимается за выполненіе этой драмы (!!) и это въ ритмическихъ и гармоническихъ миніатюрахъ, во вкусѣ Берліоза и Шумана.

Не странное ли это зрѣлище? не проявленіе ли это больного мозга?

Результатъ вполнѣ соотвѣтствуетъ удачной мысли.

Галиматья текста въ соединеніи съ ужасной музыкой даетъ, конечно, двойную галиматью—вотъ и все!

Нужно быть справедливымъ! Въ отношеніи ритмически-гармоническихъ комбинацій этотъ любопытный, въ своемъ родѣ, трудъ, не лишенъ даже оригинальности. Но эта оригинальность не та, которая составляетъ достоинство произведенія. Она бьетъ въ сторону и потому не достигаетъ цѣли.

Самая ничтожная изъ «бравурныхъ» арій Доницетти или Верди представляется колоссомъ драматической правды—въ собственномъ родѣ—рядомъ съ этой нескладной путаницей синкопъ и дисгармоній ничего не выражающихъ, потому что они силятся выразить слишкомъ много (стр. 2012).

IV. А. М. МУСОРГСКІЙ.

Пріятно было встрѣтить горячее сочувствіе публики къ русскому композитору г. Мусоргскому, дебютировавшему весьма хорошею, къ сожалѣнію только слишкомъ короткою, оркестровою пьесою.

Это скерцо не столько интересно, на мой взглядъ, какъ скерцо Ц. А. Кюи, исполненное въ четвертомъ концертѣ, но обличаетъ также рѣшительный талантъ въ молодомъ музыкантѣ, выступающемъ на авторское поприще (стр. 1224).

ГЕКТОРЪ БЕРЛІОЗЪ.

Гекторъ Берліозъ представляетъ оригинальную индивидуальность, исключительную во всемъ. Онъ родился въ 1803 году, въ небольшомъ городѣ департамента Изэры; музыкальное призваніе проявилось у него съ самаго ранняго дѣтства, но онъ предавался своему искусству только урывками, скачками. Его энергичная борьба противъ родителей, которые хотѣли, чтобы онъ сдѣлался докторомъ и лишали его средствъ къ существованію, не имѣя понятія о томъ, что такое артистическая карьера—доказываетъ большую стойкость характера и большую преданность своему искусству; но будущій композиторъ, который лелѣетъ самые обширные планы и не умѣетъ играть на фортепіано или на какомъ-нибудь струнномъ инструментѣ, а избираетъ для передачи своихъ мыслей—гитару, флейту или свирѣль, весьма рѣдкій феноменъ, черезчуръ крупная аномалія. Кто докажетъ намъ, что невозможность настраивать себя импровизаціями за ф о р т е п і а н о для предварительныхъ эскизовъ задуманнаго музыкальнаго сочиненія (какъ для будущей картины дѣлается набросокъ карандашомъ) не служила серьезнымъ препятствіемъ для Берліоза именно въ отношеніи п л а н а и общаго распредѣленія каждаго изъ его произведеній.

Кто убѣдитъ насъ въ томъ, что это неправильное отношеніе Берліоза къ музыкальнымъ средствамъ, къ инструментамъ и къ человѣческому голосу, къ мелодіи и къ фактурѣ, усиливающееся еще вслѣдствіе его натуры, требующей полнаго переворота въ области искусства и желающей сразу порвать со всѣми традиціями—не было главнымъ источникомъ всѣхъ горькихъ разочарованій и трагической участи этого музыкальнаго поэта, который въ продолженіе всей своей жизни оставался непонятымъ, потому что въ своемъ сизифовомъ трудѣ онъ первый боролся съ безсвязностью своей музыкальной мысли?

Берліозъ—современникъ Виктора Гюго и является, нѣкоторымъ образомъ, его представителемъ въ музыкѣ, хотя не обладаетъ его геніальностью.

Великая борьба французскаго «романтизма» съ классической школой наложила свою печать на всѣ стремленія молодого артиста; выступивъ въ первый разъ въ тревожную эпоху 1830 года и на французской почвѣ, онъ считалъ себя прямымъ продолжателемъ великихъ нѣмцевъ, Бетховена и Вебера, которые тогда только что умерли.

Чуткость Берліозовой избранной натуры предугадывала такія тонкости оркестровки, еще неслыханныя до него; онъ находилъ ощупью звуковыя сочетанія, до крайности оригинальныя, группировку инструментальныхъ силъ, болѣе живописную, болѣе реальную, чѣмъ все, что онъ находилъ у своихъ великихъ предшественниковъ. Итакъ, онъ посвятилъ себя музыкальной колоритности, въ ущербъ рисунку и мелодической идеѣ. Онъ выказывалъ гордое презрѣніе къ школьнымъ пріемамъ, которыми никогда не владѣлъ, хотя изучалъ музыку подъ руководствомъ Рейха и Лезюёра, считая себя достаточно знающимъ, чтобы указать искусству новые пути, чтобы смѣло ринуться открывать новые міры, неизвѣстные даже его кумирамъ—Бетховену и Веберу,—благородный, возвышенный порывъ, вполнѣ естественный въ молодомъ французскомъ «романтикѣ» 1830 года.

Къ несчастью, именно подвижность и неустойчивость ума тогдашней эпохи, и его характеръ лирическаго поэта, одареннаго въ высшей степени нервной чувствительностью и страстностью, доведенной до «бѣлаго каленія», не дозволяли ему достигнуть опредѣленнаго идеала, остановить свое неясное и безпокойное воображеніе на избранномъ предметѣ, для всесторонняго изученія его. Онъ сбивался съ пути, колебался въ нерѣшимости между театромъ, концертной залой и храмомъ, не умѣя удовлетворить практическихъ требованій этихъ трехъ обширныхъ областей, и кончилъ тѣмъ, что совсѣмъ потерялъ почву подъ ногами. Такъ какъ «описательная и живописная» музыка оставалась мечтой, Берліозъ увидѣлъ себя вынужденнымъ вернуться на склонѣ лѣтъ къ обветшалымъ формамъ напускной простоты.

Предоставляя будущимъ біографамъ Берліоза описаніе всѣхъ подробностей прискорбныхъ превратностей, испытанныхъ имъ въ теченіе всей жизни, изображенныхъ, по всѣмъ вѣроятіямъ, вполнѣ правдиво въ его интересныхъ мемуарахъ, которые выйдутъ въ скоромъ времени, предоставляя также спеціальной и подробной критикѣ заботу о составленіи списка и разбора всѣхъ его трудовъ въ отдѣльности, въ хронологическомъ порядкѣ, я сдѣлаю здѣсь только критическія замѣчанія по поводу самыхъ выдающихся, на мой взглядъ, произведеній Берліоза.

Къ числу первыхъ его сочиненій принадлежитъ увертюра къ Francs-juges, op. 3. (Судьи тайнаго суда), въ которой резюмируются и большинство хорошихъ качествъ и всѣ недостатки его стиля. Это симфони-

ческій прологъ къ музыкальной драмѣ, къ оперѣ, которая такъ и не увидала свѣта, и содержаніе которой осталось неизвѣстнымъ. По заглавію—Les Francs-juges и по характеру музыки, это должна была быть отчаянная мелодрама, со всѣми жестокостями подпольныхъ судилищъ феодальныхъ среднихъ вѣковъ. Изображеніе этихъ мрачныхъ, жестокихъ ужасовъ даетъ Берліозу возможность развить въ Adagio интродукціи необычайные звуковые эффекты, мастерски распредѣленные между духовыми (мѣдь) инструментами, прерываемыми пронзительными и дикими, рѣзкими звуками двухъ маленькихъ флейтъ (piccolo), съ аккомпанементомъ продолжительнаго скрежетанія тарелокъ (piatti); все это было совершенно ново въ то время, когда была написана увертюра. Что касается музыкальнаго построенія этого произведенія, то оно весьма слабо, такъ какъ цѣпляется еще за отжившія формы французскихъ классиковъ и особенно близко подходитъ по формѣ къ «Элизѣ» или Mont St. Bernard Керубини, несмотря на антипатію Берліоза къ этому композитору. Тема кантабиле Francs-juges есть не что иное, какъ французскій маршъ, самаго пошлаго пошиба.

Въ первой изъ его симфоній, какъ онъ самъ называетъ ихъ, въ фантастической симфоніи (оп. 14), игранной въ первый разъ въ 1830 году, мы находимъ тѣ же достоинства въ подробностяхъ и то же отсутствіе музыки въ цѣломъ. Но на эту партитуру громадныхъ размѣровъ, которой предшествуетъ подробная программа, мы должны главнымъ образомъ обратить вниманіе, такъ какъ она является типическимъ выраженіемъ вкуса и таланта Берліоза.

Это произведеніе, раздѣленное на пять частей, есть, такъ сказать отрывокъ изъ біографіи автора.

Въ этомъ «эпизодѣ изъ жизни артиста», продолженіемъ которому служитъ «le Mélologue» или «возвратъ къ жизни», онъ изображаетъ самого себя съ своей сумасшедшей любовью къ миссъ Смитсонъ, своей будущей женѣ.

Авторъ изображаетъ молодого музыканта страдающаго нравственной болѣзнью, названной однимъ извѣстнымъ писателемъ неопредѣленностью страсти (вотъ она—«неопредѣленность»); онъ въ первый разъ видитъ женщину, одаренную всѣми совершенствами идеальнаго существа, составляющаго мечту его воображенія, и страстно влюбляется въ нее. По странной случайности, любимый образъ является уму артиста не иначе, какъ въ связи съ музыкальной мыслью, выражающей, какъ ему кажется, страстный, но благородный и робкій характеръ, какимъ онъ надѣляетъ любимую женщину. Переходъ отъ меланхолической мечтательности, прерываемой порывами безпричинной радости, къ изступленной страсти съ припадками бѣшенства, съ ревностью, съ возвратомъ къ нѣж-

ности, со слезами, съ религіозными утѣшеніями, составляетъ содержаніе первой части (озаглавленной: «Мечты-страсти»,—«Rêveries-Passions»).

Вторая часть изображаетъ балъ, праздничную суматоху, среди которой опять появляется «пунктъ помѣшательства» (idée-fixe).

Третья часть представляетъ «сцену въ полѣ». Авторъ очутился однажды вечеромъ въ деревнѣ, услыхалъ «ranz des vaches» [1]), наигрываемый двумя пастухами, возвращается снова къ мечтательности и ревнивымъ подозрѣніямъ. Въ концѣ одинъ изъ пастуховъ повторяетъ свою мелодію, второй замолкнулъ... Отдаленные раскаты грома... уединеніе... тишина.

Эти три первыя части, посвященныя изображенію неопредѣленности страсти, въ то же время весьма неопредѣленны въ музыкальномъ отношеніи, и авторъ не сумѣлъ заинтересовать насъ тревогой, вселившейся въ его страстную душу.

Первое аллегро не представляетъ ничего особеннаго, даже въ смыслѣ оркестровки.

Мелодія, которая служитъ основаніемъ пьесы въ «балѣ», весьма мало благородна, даже вульгарна, но прелестное участіе арфъ придаетъ ей блескъ и рельефность. Есть и другія оркестровыя сочетанія въ пьесѣ, которыя искрятся граціей и свѣжестью. Творчество, фактура и общій эффектъ остаются тѣмъ не менѣе слабыми, какъ и въ первомъ аллегро.

Только въ двухъ послѣднихъ частяхъ этой симфоніи Берліозъ проявляетъ «фантастичность» и въ этомъ жанрѣ дѣйствительно достигаетъ значительной высоты. Тема сонъ, но сонъ ужасный.

4-я часть—шествіе на казнь. «Убѣдившись въ томъ, что любовь его непризнана, артистъ отравляется опіумомъ. Принятая доза яда слишкомъ слаба, чтобы повлечь за собою смерть, но она погружаетъ артиста въ сонъ, сопровождаемый самыми ужасными сновидѣніями. Ему снится что онъ убилъ ту, которую любилъ. (Все это не находится въ музыкѣ; она начинается только съ слѣдующаго момента). Ему снится, что онъ осужденъ, что его ведутъ на казнь и что онъ присутствуетъ при исполненіи собственной казни. Шествіе двигается при звукахъ марша, то мрачнаго и дикаго то блестящаго и торжественнаго; глухой гулъ шаговъ слѣдуетъ безъ всякаго перехода за самыми шумными «залпами».

Все это передано музыкой съ самой добросовѣстной точностью, въ высшей степени талантливо, и съ чувствомъ реальности, неизвѣстномъ въ музыкѣ до Берліоза. Вы слышите говоръ толпы, вы видите приближающіеся ряды кающихся со свѣчами въ рукахъ, отряды алебардщиковъ, воиновъ въ

---

[1]) Мотивъ альпійскихъ пастуховъ.

доспѣхахъ, сверкающихъ на солнцѣ, наконецъ самого осужденнаго, припавшаго устами къ распятію... Рельефность колорита поразительна. (Здѣсь встрѣчается фигура для фаготовъ безъ аккомпанемента, которымъ Мейерберъ и Листъ широко пользовались впослѣдствіи).

«Въ концѣ марша, вновь повторяются первые четыре такта пункта помѣшательства (idée fixe), въ видѣ послѣдней любовной мысли, прерванной роковымъ ударомъ».

Этотъ отвратительный моментъ программы переданъ музыкой съ возмутительной пошлостью, которая портитъ эффектъ великолѣпнаго марша, дѣйствительно «дикаго и полнаго отчаянія». Къ счастью, этотъ моментъ очень коротокъ и проходитъ почти незамѣченнымъ.

Пятая часть симфоніи составляетъ продолженіе сновидѣнія. Это сонъ въ ночь шабаша вѣдьмъ.

«Артистъ присутствуетъ на шабашѣ вѣдьмъ, среди толпы ужасныхъ тѣней, колдуновъ, всевозможныхъ чудовищъ, собравшихся на его похороны. Странный шумъ, стоны, взрывы хохота, отдаленные крики, которымъ какъ будто отвѣчаютъ другіе крики... Любимая мелодія (!) повторяется еще разъ, но она утратила свой характеръ (?) благородства и робости; теперь это плясовой мотивъ, гнусный, пошлый, странный; сама мелодія явилась на шабашъ... Ревъ радости раздается при ея появленіи... Она присоединяется къ діавольской оргіи... Похоронный звонъ, грубая пародія на «Dies irae». Хороводъ вѣдьмъ отдѣльно. Хороводъ вѣдьмъ и «Dies irae» вмѣстѣ».

Смѣлой рукой Берліозъ черпалъ изъ сокровищъ древнихъ грегоріанскихъ мелодій церковнаго пѣнія, къ которымъ никто до него не прибѣгалъ, и извлекъ изъ нихъ настоящій Dies irae, самаго мрачнаго и безотраднаго характера [1]).

Мелодія несчастной «idée fixe» много выигрываетъ отъ забавной формы, въ которую она здѣсь облечена.

Трансформированная въ кабацкую пѣсенку и исполненная въ оркестрѣ тривіальнымъ маленькимъ кларнетомъ, и она становится болѣе интересной съ музыкальной стороны, чѣмъ при серьезномъ отношеніи къ ея туманной и сентиментальной красотѣ (?).

Впрочемъ, весь интересъ этого финала сосредоточенъ на скопленіи оркестровыхъ эффектовъ, на необузданной смѣлости самыхъ причудливыхъ и неправильныхъ сочетаній. Что касается фактуры, то она слишкомъ

---

[1]) Одинъ этотъ эпизодъ „фантастической симфоніи“ внушилъ впослѣдствіи Францу Листу идею и развитіе его великолѣпнаго оркестроваго, съ обязательнымъ аккомпанементомъ фортепіано, произведенія, озаглавленнаго Danse macabre и основаннаго исключительно на томъ же „церковномъ гимнѣ“—„Dies irae“.

слаба для финала «симфоніи». Берліозъ всегда не умѣлъ въ полифоническомъ стилѣ. Примѣненіе контрапункта довольно ребяческое. Соединеніе двухъ темъ (рондо и Dies irae) ограничивается нѣсколькими тактами, совсѣмъ какъ въ знаменитомъ quasi-контрапунктѣ пѣсни Гугенотовъ и летаніи въ 3-мъ актѣ оперы «Гугеноты». Но то, что превосходно отвѣчаетъ сценическимъ требованіямъ, не можетъ удовлетворить требованіямъ настоящаго симфоническаго стиля.

Словомъ, въ фантастической симфоніи Берліозъ является прекраснымъ колористомъ, смѣлымъ новаторомъ въ отношеніи оркестровыхъ эффектовъ, въ области которыхъ онъ создаетъ драгоцѣнные труды, но рядомъ съ этимъ новымъ и характернымъ колоритомъ рисунокъ (мелодія) иногда чрезвычайно слабъ; фактура и стиль большею частью уродливы, а въ выборѣ сюжета и плана концепціи авторъ, какъ будто, лишенъ логики и вкуса. Это романтизмъ, доходящій до карикатуры.

Вторая симфонія: Гарольдъ въ Италіи.

Какъ уже до меня критика замѣтила, названіе «Ghild Harold» дано симфоніи исключительно изъ прихоти. Это не «Гарольдъ» Байрона, это просто «Берліозъ въ Италіи». Это воспоминанія пребыванія Берліоза въ 1830 году въ Римѣ и Неаполѣ, въ качествѣ «премированнаго» ученика Парижской консерваторіи; это путевыя впечатлѣнія, переложенныя на музыку въ формѣ альбома небольшихъ жанровыхъ картинъ.

Первая пьеса, которая должна изображать мечты Гарольда—сбивчива и блѣдна. Соло для alto-violo съ концертными арпеджіями, до крайности неуклюже. Лучшія мѣста этой партитуры составляютъ именно небольшія отдѣльныя иллюстраціи, напримѣръ: «маршъ странниковъ», очень оригинально задуманный и инструментованный; затѣмъ, «серенада пастуха Абруцкихъ горъ», фотографически вѣрное подражаніе волынкѣ «pifferari». Финалъ—«оргія разбойниковъ» дышитъ дикимъ вдохновеніемъ и могъ бы, можетъ быть, произвести эффектъ на сценѣ, какъ оперный эпизодъ, если бы сопровождался хоромъ, но какъ часть симфоніи, онъ производитъ отталкивающее впечатлѣніе своими рѣзкими звуками и отсутствіемъ внутренней, органической стройности. Это недостатокъ большинства твореній Берліоза. Онъ поэтъ и даже геній, но только «урывками».

Эти двѣ первыя симфоніи уже довольно затѣйливаго стиля тоже не что иное, какъ инструментальная музыка съ непосредственной программой, плохое преувеличеніе того возвышеннаго жанра, который создалъ безсмертный Бетховенъ въ своихъ «пасторали» и въ «героической симфоніи». Мы говоримъ «преувеличеніе», потому что самъ Бетховенъ, давая въ первый разъ (1808) свою пасторальную симфонію, обращалъ въ своей тогдашней программѣ главное вниманіе именно на общее впечат-

лѣніе своего произведенія, вовсе не желая, чтобы его принимали за «описательную» музыку. (Больше выразительности чувства, чѣмъ звуковой живописи — mehr Ausdruck der Empfindung, als Tonmalerei). Берліозъ, которому, напротивъ, нравилась только отдѣлка подробностей, нисколько не заботился о цѣломъ организмѣ своихъ произведеній, вслѣдствіе чего и придалъ симфоническому стилю ошибочное направленіе.

То, что онъ считалъ нововведеніемъ въ приложеніи къ этому стилю, еще сильнѣе развито въ его драматической симфоніи «Ромео и Джульетта» (op. 17).

Это произведеніе, въ которомъ инструментальная и вокальная музыка произвольно смѣшивается, въ которомъ видно желаніе выразить однимъ оркестромъ всѣ перепетіи трагическаго дѣйствія и употребить пѣніе (соло или хоровое) только какъ прихотливую вставку, является выродкомъ, какимъ-то компромиссомъ между ораторіей, симфоніей и оперой; это произведеніе, изгнанное со сцены и не производящее эффекта на концертной эстрадѣ.

Что касается музыкальныхъ достоинствъ, то въ подробностяхъ этой партитуры ихъ весьма много. Adagio, въ сценахъ на балконѣ, главная тема котораго была уже выражена хоромъ пролога, инструментовано восхитительно, и приближается къ настоящей, дѣйствительной музыкѣ. Въ отношеніи мелодическаго чувства, это одно изъ лучшихъ вдохновеній Берліоза. Въ продолженіе всей своей жизни онъ безумно любилъ эту шекспировскую сцену въ саду. Нужно разстаться—и сердце Ромео «объято великой скорбью»; онъ говоритъ своей возлюбленной: «я не постигаю, какъ могутъ разлучить насъ; я съ трудомъ понимаю, что долженъ разстаться съ тобою, хотя бы на нѣсколько часовъ. Слышишь тотъ протяжный, мучительный вопль, который раздается среди возникающей всюду гармоніи... Этотъ вопль точно исходитъ изъ груди моей... Взгляни на великолѣпіе небесъ, взгляни на блестящія свѣтила — не волшебницы ли зажгли всѣ огни въ своихъ замкахъ, чтобы праздновать нашу любовь?... Трепещущая Джульетта отвѣчаетъ только слезами... и родилась истинная, великая любовь, неизмѣримая, невыразимая, вооруженная всѣми силами воображенія, чувства и ума».

Вотъ какъ выражается Берліозъ въ одномъ изъ своихъ фельетоновъ, по поводу оперы Беллини «J Montecchi», поставленной для дебюта г-жи Vestvali лѣтъ тридцать послѣ того, какъ онъ написалъ свою симфонію. И, дѣйствительно, сила любви чувствуется въ прекрасной фразѣ, которая служитъ темой для Adagio, самаго любимаго произведенія автора.

Нѣсколько музыкальныхъ искръ блещетъ въ сценѣ бала у Капулетти и въ сценѣ клятвы; но все это будетъ давно забыто, когда одинъ отрывокъ этой симфоніи будетъ еще услаждать слухъ цѣлой массы слушателей. Я го-

ворю о «фантастическомъ» скерцо—волшебница Мабъ; тутъ Берліозъ имѣетъ почву подъ ногами, тутъ онъ въ своей сферѣ. Это міръ сновъ—поэзія впечатлѣній скоротечныхъ, мимолетныхъ, задѣвающихъ другъ друга, нелогичныхъ, безсвязныхъ, капризныхъ, увлекающихъ, такихъ причудливыхъ, какихъ никогда еще никто не выражалъ посредствомъ оркестровыхъ сочетаній. Прелестныя фееріи, восхитительныя пляски и шалости сильфидъ въ «Оберонѣ» Вебера и въ пьесѣ Мендельсона «Сонъ въ лѣтнюю ночь», все это кажется намъ рѣзкимъ и грубымъ рядомъ съ легкостью воздушной ткани, неподдающейся описанію, неуловимой, неподражаемой въ своемъ исключительномъ колоритѣ. Еслибы Берліозъ не написалъ ничего, кромѣ этого, въ высшей степени оригинальнаго скерцо, онъ и то составилъ бы себѣ великое имя... Но... такъ же, какъ маленькая шутка Mercutio не составляетъ еще всей драмы Шекспира, такъ и «Волшебница Мабъ», одна, не въ состояніи спасти партитуру, фальшиво задуманную, тяжеловѣсную, убійственно-скучную въ своемъ цѣломъ.

Преклоняясь передъ Шекспиромъ, Берліозъ не могъ не воспламениться энтузіазмомъ къ творенію, пользующемуся не меньшей славой среди литературъ всѣхъ вѣковъ,—къ «Фаусту» Гёте. Мечты и ѣдкія скорби гордаго, возвышеннаго ума, злобный смѣхъ его спутника, цѣломудренная и наивная грація молодой души, едва раскрывшейся для страсти, сцены любви, трактирная оргія, Dies irae въ храмѣ, праздникъ вѣдьмъ, веселыя собранія солдатъ, поселянъ и студентовъ, и сверхъ всего—очарованіе великаго вѣка и великаго, легендарнаго имени—какія данныя! какой «непреодолимый» соблазнъ для музыканта съ пылкимъ, развитымъ воображеніемъ!

Увлеченный необъятнымъ богатствомъ сюжета и его сценичностью, композиторъ забываетъ, что главная идея, жизненная сила гётевской драмы, основанная на разсудочности, на философіи, не принадлежитъ музыкальной области, что съ трудомъ удастся подчинить музыкальной идеѣ даже только сущность трехъ главныхъ характеровъ: Фауста, Гретхенъ и Мефистофеля (такъ Францъ Листъ глубоко задумалъ сюжетъ свой «Faust-Symphonie», которую онъ изъ взаимной любезности посвятилъ Берліозу; такъ Вагнеръ построилъ свою великолѣпную «увертюру» единственно на психологическихъ данныхъ разговора между Фаустомъ и Мефистофелемъ).

Композиторъ забываетъ, что, приступая къ безсмертнымъ гётевскимъ типамъ, онъ беретъ на себя обязанность не профанировать ихъ искаженіемъ; но помѣщать ихъ въ обстановку реальныхъ сценъ (какъ въ оперѣ Гуно), которыя весьма мало напоминаютъ произведеніе Гёте,—значитъ искажать ихъ.

Нѣкоторыя сцены драматической поэмы въ оригиналѣ настоятельно требуютъ содѣйствія музыки (пасхальный гимнъ, пѣсенка нищаго, пѣніе

солдатъ и хороводъ поселянъ въ сценѣ гулянья, концертъ подчиненныхъ Мефистофелю духовъ, для усыпленія Фауста въ его кельѣ, пѣсни гулякъ въ погребкѣ Ауэрбаха въ Лейпцигѣ и т. д.; перечисляемъ только самыя первыя сцены). Все это, переложенное на музыку, составитъ объемистую партитуру (какую создалъ князь Радзивиллъ). Чтобы подвинуться еще на одинъ шагъ, можно заимствовать у Гёте нѣсколько строкъ речитатива или декламаціи для соединенія сценъ между собою (такъ поступаютъ Шуманъ и Литольфъ, который тоже работаетъ надъ партитурой для «Фауста»).

Но нельзя не порицать, безусловно, тотъ произвольный образъ дѣйствія, который Берліозъ примѣняетъ къ передѣлкѣ этого сюжета. Онъ заимствовалъ «ad libitum» нѣсколько сценъ изъ поэмы Гёте, ничего не измѣняя въ нихъ, кромѣ порядка, въ которомъ онѣ слѣдуютъ другъ за другомъ (и это, конечно, уже много!); онъ сочинилъ нѣсколько новыхъ сценъ, которыя имѣютъ весьма отдаленное сходство съ произведеніемъ нѣмецкаго поэта, наконецъ, онъ прибавилъ по собственной фантазіи еще нѣсколько сценъ въ своемъ вкусѣ, которыя, какъ, напримѣръ, развязка, находятся въ полномъ противорѣчіи со смысломъ поэмы и даже самой легенды и не отличаются ни вкусомъ ни логикой.

Заставить Мефистофеля явиться въ первый разъ передъ Фаустомъ тотчасъ послѣ сцены съ пасхальнымъ гимномъ; устроить первое свиданіе Фауста съ Маргаритой въ комнатѣ этой цѣломудренной дѣвушки, гдѣ Фаустъ, введенный Мефистофелемъ, заранѣе спрятался за занавѣски кровати (!); пропустить въ музыкальной драмѣ молитвы уже падшей Маргариты и великолѣпную сцену въ храмѣ, въ которой Dies irae такъ и напрашивается; основать развязку на пошлой продѣлкѣ со стороны діавола; (!) окончить произведеніе сценой изъ Пандемоніума (совѣтъ діаволовъ), за которымъ непосредственно слѣдуетъ хоръ серафимовъ въ небесахъ—это значитъ дѣтски-смѣло распоряжаться великимъ сюжетомъ!

Въ предисловіи къ этой партитурѣ, авторъ объясняетъ, что «самое заглавіе произведенія: «Проклятіе Фауста» (?), указываетъ на то, что оно не основано на главной мысли гётевскаго «Фауста», т. к. въ знаменитой поэмѣ Фаустъ спасенъ»,—и развиваетъ мнѣніе, что легенда о Фаустѣ можетъ быть передѣлана всячески.

Никто въ этомъ не сомнѣвается, но «qui s'excuse—s'accuse»... (кто оправдывается, тотъ виновенъ). Берліозъ старается снять съ себя упрекъ въ искаженіи памятника, но этотъ упрекъ неизбѣженъ, потому что искаженіе дѣйствительно произошло! Конечно, можно передѣлать легенду о Фаустѣ совершенно иначе, чѣмъ Гёте—тогда не будетъ и обвиненія. Но именно буквальное заимствованіе Берліозомъ нѣкоторыхъ сценъ у великаго нѣмецкаго поэта и смѣшеніе ихъ съ другими, произвольными сце-

нами, заслуживаетъ названія профанаціи. Нельзя искажать мысль Гёте изъ-за единственнаго желанія сочинить венгерскій маршъ, вставленный некстати; нельзя выпускать сцену—Гретхенъ въ церкви,—потому что Dies irae помѣщено уже раньше въ Requiem; нельзя проскользнуть мимо Walpurgisnacht потому только, что уже существуетъ подобное подраженіе въ сценѣ «Сонъ шабаша вѣдьмъ»; нельзя выставить дѣйствующихъ лицъ гётевскаго произведенія «нелѣпыми» для того, чтобы имѣть возможность помѣстить ихъ въ самую нелогичную обстановку.

Итакъ, еще разъ,—и планъ, и стройность произведенія, и здравый смыслъ, и вкусъ принесены въ жертву прихотливымъ требованіямъ виртуозности, изощряющейся въ изображеніи подробностей. «Эта сцена подходящая для меня—я беру ее; эта мнѣ не нужна—я выпускаю ее, нисколько не заботясь о цѣльности общей идеи».

Неужели это есть осуществленіе дѣйствительнаго художественнаго идеала въ произведеніи, которое выдается не за отрывочныя «музыкальныя иллюстраціи», а за полный и будто бы серьезный трудъ.

Такъ же, какъ «Ромео и Джульетта», «Проклятіе Фауста», драматическая легенда, посвященная Францу Листу (оп. 24), составляетъ чудовищную смѣсь отрывковъ вокальной и инструментальной музыки, съ перевѣсомъ, на этотъ разъ, въ пользу вокальнаго элемента. Это ни ораторія, ни симфонія, ни опера; это опять помѣсь, произведеніе, не обнаруживающее никакого стремленія къ сценѣ, но слишкомъ длинное и, въ цѣломъ, недостаточно привлекательное для концерта.

Какъ почти во всѣхъ произведеніяхъ Берліоза, отдѣльныя части изобилуютъ великолѣпными подробностями. Какъ на одну изъ самыхъ выдающихся пьесъ, любятъ указывать на венгерскій маршъ, но это не лестно для произведенія. Талантъ Берліоза не причастенъ въ созданіи этой пьесы, т. к. это точное произведеніе весьма популярной въ Венгріи музыки—марша Ракоша; оркестровка блестяща, но, на мой взглядъ, развитіе большихъ оркестровыхъ силъ и оригинальныя звуковыя комбинаціи гораздо слабѣе здѣсь, чѣмъ въ мароккскомъ маршѣ (піаниста Леопольда Мейера), инструментованномъ Берліозомъ изумительнымъ образомъ. «Коды», прибавленныя Берліозомъ въ обоихъ маршахъ, едва ли могутъ быть одобрены въ музыкальномъ отношеніи.

Другая пьеса изъ «Фауста», справедливо пользующаяся извѣстностью,— это хоръ сильфовъ и гномовъ, которые усыпляютъ Фауста на берегу Эльбы (!) и даютъ ему возможность видѣть во снѣ Маргариту. Этотъ хоръ пріятенъ своимъ музыкальнымъ творчествомъ, довольно красивъ въ контурахъ (вещь весьма рѣдкая у Берліоза) и выше всякой похвалы въ отношеніи оркестровыхъ эффектовъ. Небольшой балетъ сильфовъ, слѣдующій

за этимъ хоромъ (что-то въ родѣ воздушнаго вальса, который построенъ на одной постоянной нотѣ—низкое ге толстой струны віолончели), представляетъ одну изъ тѣхъ оркестровыхъ феерій, тайной которыхъ обладалъ одинъ только Берліозъ.

Въ сценѣ гулякъ есть комбинаціи весьма пикантныя по своей причудливости. Но фуга на слово—аминь, слѣдующая за пѣснью Брандера и выражающая, намѣреніе посмѣяться надъ религіозно-схоластическимъ стилемъ, составляетъ, на мой взглядъ, ребячество, недостойное серьезнаго произведенія,—и, къ несчастью, эта сцена въ погребкѣ прерывается въ моментъ, самый подходящій для музыки.

Все, что поражаетъ жизненной силой въ поэмѣ Гёте, лишено рельефности въ партитурѣ Берліоза, который, положительно, не обладалъ ни малѣйшимъ талантомъ въ изображеніи характеровъ. Страстно или лирически настроенный, онъ всегда остается самимъ собою и не отожествляется съ своими дѣйствующими лицами.

Пасхальный гимнъ его «Фауста», хоры солдатъ и студентовъ, все это замѣчательно только какъ намѣреніе. Музыка отсутствуетъ. Скачка къ пропасти на черныхъ коняхъ (что не легко было бы узнать безъ программы) замѣчательна по ритму и какъ прототипъ того, что создалъ впослѣдствіи Листъ въ своемъ «Мазепѣ».

Въ сценѣ Пандемоніума собравшіеся демоны поютъ торжественнымъ хоромъ: «Has! Irimiru karabrao! Tradioun Marescil! Diff! diff!», и Берліозъ вполнѣ серьезно хочетъ увѣрить насъ, что «этотъ языкъ (?) и есть тотъ, который Сведенборгъ называлъ языкомъ ада и который онъ считалъ употребительнымъ между демонами и грѣшниками». До крайности цвѣтистая музыка находится на высотѣ подобной поэзіи и должна быть въ высшей степени пріятна для... грѣшниковъ.

Существуетъ аксіома въ художественной практикѣ: раньше чѣмъ писать красками, надо умѣть рисовать, иначе рискуешь произвести «мазню».

Проводя параллель между живописью и музыкой, мы не ошибемся, если скажемъ, что Берліозъ никогда не учился рисовать, хотя употреблялъ краски съ видомъ знатока. Вотъ главная причина, почему въ его «Гарольдѣ»—нѣтъ Гарольда, въ его «Ромео и Джульеттѣ»—нѣтъ ни Джульетты ни Ромео.

Хоры, въ которыхъ индивидуальности дѣйствующихъ лицъ отступаютъ на второй планъ, удаются ему лучше. Фантастическія сцены, прелесть которыхъ состоитъ главнымъ образомъ именно въ неопредѣленности, въ неясности расплывающихся красокъ, удаются ему превосходно, напримѣръ: царица Мабъ, шабашъ вѣдьмъ, хоръ и балетъ сильфовъ. Но тамъ,

гдѣ твердость очертаній и опредѣленность линій являются необходимымъ условіемъ, у Берліоза не хватаетъ средствъ. Его речитативы и его аріи до такой степени плохи, что ничего подобнаго нѣтъ ни у одного изъ извѣстныхъ музыкантовъ.

Всѣ великіе мастера—Бахъ, Гендель, Глукъ, Гайднъ, Моцартъ, Бетховенъ, Россини безукоризнено располагали музыкальнымъ рисункомъ, каковы бы ни были стиль и сюжетъ. Въ этомъ отношеніи ни Францъ Шубертъ ни Карлъ Марія фонъ Веберъ не могутъ сравняться съ перечисленными знаменитостями, но все-таки и они великіе художники, которыхъ рисунокъ нисколько не стѣснялъ. Напротивъ, Берліозъ, въ дѣлѣ музыкальнаго контура, мелодической физіономіи, правильнаго распредѣленія фактуры—долженъ занимать самую послѣднюю ступень лѣстницы.

Для артиста съ широкими поэтическими планами, мечтающаго о таинственныхъ, безграничныхъ горизонтахъ, область религіозной музыки должна была представлять много привлекательнаго.

Еще въ молодости Берліозъ написалъ «панихиду»—реквіемъ, колоссальныхъ размѣровъ. Вкладывая въ это произведеніе все свое честолюбіе, онъ не пожалѣлъ ничего, чтобы добиться исполненія его, несмотря на всевозможныя трудности, возникавшія со всѣхъ сторонъ. Энергія автора восторжествовала надъ всѣми препятствіями. Ему удалось осуществить свою любимую мечту.

Со всей желанной и возможной торжественностью, реквіемъ (сочиненіе 5-е) былъ исполненъ въ храмѣ Инвалидовъ, 5-го декабря 1837 года, по случаю панихиды, отслуженной въ память генерала Damrémont и французскихъ солдатъ, павшихъ при взятіи города Константина.

Стеченіе публики было громадно, но музыка не имѣла никакого успѣха и осталась вполнѣ непонятой, — а чрезмѣрное нагроможденіе музыкальныхъ средствъ и масса исполнителей произвели только замѣшательство и заставили заподозрить автора въ шарлатанствѣ, въ которомъ онъ не былъ виновенъ и на которое онъ не былъ способенъ.

Если актеръ доводитъ иногда игру физіономіи до гримасничанія, то талантъ его долженъ быть великъ и прекрасенъ, чтобы можно было простить ему его смѣшное и непріятное преувеличеніе.

Если въ составъ оркестра, намѣченнаго въ партитурѣ реквіема, входятъ: 4 флейты, 2 гобоя, 2 англійскихъ рожка, 4 кларнета, 12 рожковъ, 8 фаготовъ, 25 первыхъ скрипокъ, 18 контрабасовъ, 70 сопрано, 60 теноровъ и 70 низкихъ теноровъ (basse-tailles), если при словахъ «Tuba mirum spargeus sanum» присоединяются еще 4 маленькихъ оркестра, составленныхъ исключительно изъ трубъ, рожковъ, тромбоновъ и контръ-тромбоновъ, усиленныхъ шестнадцатью литаврами (съ 10 литаврщиками),

двумя большими барабанами, тремя парами тарелокъ (Piatti) и тамтамомъ,—остается только надѣяться, что въ будущей партитурѣ подобнаго рода, съ цѣлью превзойти Берліоза, помѣстятъ между нотными строчками скромное, маленькое «nota bene», отмѣчающее здѣсь—артиллерійскій залпъ, тутъ—взрывъ порохового склада; тутъ—изверженіе огнедышущей горы и естественное землетрясеніе.

Для музыканта это произведеніе въ высшей степени интересное, обличающее самыя широкія намѣренія, переполненное замѣчательными подробностями. Это что-то въ родѣ «фантастической и громадной» ораторіи по поводу латинскаго текста панихиды (текстъ, который Берліозъ не сумѣлъ даже сохранить неприкосновеннымъ). Но, какъ музыка переполнена странностями и непослѣдовательностями, даже въ томъ, что въ ней есть самаго выдающагося, т. е. въ живописныхъ эпизодахъ, такъ и «фразы для пѣнія» безсвязны, слабы въ своихъ очертаніяхъ. Это не молитва; это не церковная музыка; это не реквіемъ.

Берліозъ питалъ особенную любовь къ этому произведенію. Онъ всегда заботился о немъ и часто исполнялъ его (въ отрывкахъ, разумѣется) въ концертахъ, которыми онъ дирижировалъ въ Баденѣ. По поводу своего «Tuba mirum» въ одномъ изъ этихъ концертовъ, онъ пишетъ (въ 1861 году):

«Какая поэма! Какой сюжетъ для музыканта! Я не умѣю выразить то душевное волненіе, которое я испытываю, когда дирижирую громаднымъ оркестромъ. Когда я дохожу до стиха:

Jùdas ergo cum sedebit.

все темнѣетъ вокругъ меня; я уже не вижу ничего, мнѣ кажется, что я впалъ въ вѣчную тьму».

Эти стремленія къ безконечному, такъ глубоко прочувствованныя, эти мрачныя картины великихъ разрушеній природы, смерти, вѣчности, ада, ужасовъ и неразрѣшимыхъ тайнъ, внушили оригинальному таланту Берліоза массивныя сочетанія инструментовъ и человѣческихъ голосовъ, неслыханныхъ до него; поразительныя сочетанія, которыя открываютъ вамъ по временамъ необъятные горизонты и заставляютъ васъ содрогаться; но, чтобы создать великую и достойную картину Страшнаго суда, по понятіямъ католической церкви, недостаточно одной обстановки и «богатствъ палитры». Чтобы соперничать съ Микель-Анджело по одному и тому же сюжету, нужно прежде всего мастерски владѣть рисункомъ.

Не Берліозу, а Бетховену слѣдовало создать идеальный по силѣ и дѣйствительно великій «Requiem», заупокойную обѣдню, которая заняла бы мѣсто рядомъ съ его монументальной большой мессой (въ Ré).

Во всякомъ случаѣ, «Requiem» французскаго композитора весьма цѣнное, въ своемъ родѣ, произведеніе, заслуживающее, чтобы его много и тщательно исполняли и чтобы имъ занялась спеціальная критика; это произведеніе, далеко превосходящее Te Deum того же автора, написанное имъ гораздо позже (въ 1855 г.). Te Deum произведеніе, приноровленное къ извѣстному случаю; оно весьма слабо и не имѣетъ никакого значенія. Музыка его нѣсколькими степенями ниже, чѣмъ музыка «реквіема», а грандіозныя, мистическія перспективы совсѣмъ отсутствуютъ.

Послѣ разбора всѣхъ этихъ трудовъ, моимъ читателямъ станетъ ясно, что у Берліоза не было призванія ни къ оперѣ, ни къ симфоніи, ни къ церковной музыкѣ.

Театръ, болѣе чѣмъ всякая другая область искусства, требуетъ точнаго идеала, опредѣленной цѣли.

Все, что расплывчато, неопредѣленно, неточно,—создано не для сцены; все, что носитъ отпечатокъ лиризма воздушнаго, тонкаго, задушевнаго, требующаго формы салоннаго остроумія,—создано не для сцены, для которой всегда нужны широкіе размѣры, свободные пріемы, стиль, такъ сказать, al fresco.

Итакъ, относительно чувства, страсти, ставятся самыя настоятельныя требованія, діаметрально-противоположныя лирической, сентиментальной, мечтательной натурѣ Берліоза. Прибавьте къ этому его ненормальное отношеніе къ мелодіи въ пѣніи!.. Что же касается богатства его кисти, его могущества въ описательной и живописной поэзіи, въ особенности, въ изображеніи подробностей—все это не достигаетъ цѣли, если обстановка, сюжетъ неудачно выбраны.

Вотъ въ этомъ-то и кроется главная причина неуспѣха Берліоза въ театрѣ. Онъ принадлежалъ къ числу композиторовъ, которые должны потерпѣть fiasco съ своими операми, потому что у нихъ нѣтъ сценической жилки. Это совсѣмъ особый даръ, котораго лишены были и великіе композиторы, напр. Мендельсонъ, Шуманъ, и даже Бетховенъ (его «Фиделіо» незначителенъ, какъ «опера»; онъ никогда и нигдѣ не возбуждалъ настоящаго энтузіазма). Экземпляръ оркестровой партитуры оперы Берліоза Benvenuto Cellini, которую я изучалъ въ Веймарѣ, носитъ слѣдующую язвительную надпись, сдѣланную рукою самого автора: «Провалилась въ первый разъ въ Парижѣ, 3 декабря 1838 года».

Только черезъ двадцать лѣтъ Берліозъ снова поддался соблазну очаровательности сюжета и окончилъ свой обширный драматическій трудъ на тему, взятую изъ Энеиды—«Троянцы».

Эта лирическая поэма, какъ называетъ ее авторъ, состоитъ изъ двухъ частей, каждая изъ которыхъ составляетъ полную оперу.

Въ первой—три акта; она изображаетъ взятіе Трои, какъ оно разсказано во второй книгѣ «Энеиды»; вторая, въ пяти актахъ, озаглавлена: «Троянцы въ Карѳагенѣ»,—это четвертая книга поэмы Виргилія, т. е. исторія любви Дидоны и Энея, нѣсколько разъ уже разработанная для оперной сцены композиторами прошлаго вѣка. Didone abandonate, любимый сюжетъ эпохи «гососо», послужилъ удачной темой для мастерского произведенія Nicolo Piccini, соперника Глука.

Ясно, что для выбора подобнаго сюжета, не новаго и еще менѣе отвѣчающаго вкусамъ нашей эпохи, должны были быть какія-нибудь особенныя причины. Какія же?—Эта загадка разрѣшается, по нашему мнѣнію, весьма просто той особенной привязанностью, которую Берліозъ питалъ къ Глуку и его стилю,—привязанностью, доходившей до настоящаго идолопоклонства.

Довольно рабское подражаніе всѣмъ формамъ, всей концепціи обѣихъ «Ифигеній» и «Альцесты», видно на каждомъ шагу въ «Троянцахъ».

Чтобы итти по стопамъ великаго образца, слѣдовало оставаться на почвѣ «классической» древности; чтобы соперничать съ Глукомъ, подражая ему, что могло быть естественнѣе избранія темы оперы Пиччини?

Поэзія Виргилія, съ которой французы знакомятся еще въ гимназіи, была тоже въ числѣ предметовъ обожанія Берліоза. Онъ посвящаетъ свою лирическую поэму—рабское подражаніе «Энеидѣ»—загробной тѣни великаго латинскаго поэта («Divo Virgilio»). Къ этому можно было бы прибавить: при всемъ обожаніи Виргилія, слѣдуетъ искать оперные сюжеты въ другомъ мѣстѣ.

Даже съ нѣсколько строгой литературной точки зрѣнія, этотъ выборъ сюжета не заслуживаетъ большой похвалы. Эпопея Виргилія, если разсудить, есть не что иное, какъ восхваленіе династіи Цезаря Августа, лесть, ловко облеченная въ разсказъ, который составляетъ подражаніе двумъ поэмамъ Гомера, слитымъ вмѣстѣ. Почему не брать эти величественные греческіе миѳы прямо у ихъ безсмертнаго источника? Зачѣмъ обращаться къ ихъ римской копіи, болѣе слабой, приторной, жеманной, несмотря на громадный талантъ Виргилія?—Еще шагъ, и мы наталкиваемся на «Похожденія Телемака, сына Улиса»; это былъ тоже одинъ изъ любимѣйшихъ сюжетовъ XVIII столѣтія и былъ разработанъ, между прочимъ, самимъ Глукомъ.

Но представленіе любви Дидоны на современной сценѣ, для парижской публики нашихъ дней, привыкшей встрѣчать сказочныхъ героевъ и «классическій» костюмъ только въ вольныхъ оперетках Оффенбаха, составляетъ актъ геройской смѣлости, даже при условіи громаднаго эффекта въ музыкальной части.

Въ произведеніи Берліоза, да еще въ такомъ обширномъ произведеніи, конечно нѣтъ недостатка въ прелестныхъ, оригинальныхъ и пикантныхъ подробностяхъ, но въ общемъ, эта убійственно-скучная лирическая поэма служитъ новымъ доказательствомъ неспособности автора къ оперному творчеству.

«Троянцы» Берліоза, несмотря на нѣкоторыя замѣчательныя достоинства, все-таки составляютъ неудавшійся трудъ, въ весьма дурномъ вкусѣ.

Трагическій пошибъ Глука является естественнымъ условіемъ стиля, необходимо вызваннымъ музыкальнымъ историческимъ развитіемъ,—драпировка Берліоза не что иное, какъ прихоть, тенденціозный вымыселъ.

Суровая простота Глука наивна, неподдѣльна; притворная простота Берліоза зависитъ отъ плохо замаскированной скудости изобрѣтенія и напоминаетъ кокетство старой жеманницы.

Какъ контрастъ «Троянцамъ», мы имѣемъ передъ собою труды дѣйствительнаго соперника Глука, генія, являющагося въ XIX столѣтіи прямымъ продолжателемъ музыкальной драмы, о которой мечталъ безсмертный авторъ «Альцесты».

Для новаго воплощенія великой идеи Глука, не было никакой необходимости употреблять внѣшнія музыкальныя формы современной музыкальной драмы, но тѣмъ не менѣе «принципъ» могъ быть тождественъ. У Берліоза есть внѣшнее сходство, но нѣтъ ни души ни смысла драмы.

Нѣсколько ранѣе «Троянцевъ» небольшая комическая опера Берліоза—«Беатриса и Бенедиктъ», сюжетъ которой составляетъ извлеченіе изъ пьесы Шекспира: «Much ado about nothing», была дана съ нѣкоторымъ успѣхомъ въ Баденѣ, въ 1862 году.

Это небольшое двухъактное произведеніе, въ которомъ нѣтъ ничего выдающагося, кромѣ очень хорошенькаго ноктюрна для двухъ женскихъ голосовъ, не было снова поставлено въ Парижѣ; мнѣ кажется, это служитъ достаточнымъ доказательствомъ того, что директора французскихъ лирическихъ театровъ, несмотря на теперешнюю скудость ихъ репертуаровъ, не питаютъ большого довѣрія къ таланту Берліоза, какъ къ автору комическихъ оперъ.

Симфоніи Берліоза, съ претензіей на драматическій и театральный стиль вполнѣ реальный, являются, какъ мы видѣли, чудовищными, безсвязными произведеніями, которыя невозможно исполнять въ концертахъ въ полномъ видѣ.

Оперы Берліоза, такія же несбыточныя, какъ и его симфоніи, не имѣютъ даже достоинства «новизны» въ смыслѣ стиля и концепціи.

Неудачныя по выбору сюжетовъ, мало интересныя, какъ пьесы, не многимъ интереснѣе въ смыслѣ театральной музыки, неблагодарныя для пѣнія,

трудныя для оркестра, холодныя и скучныя въ общемъ—оперы эти представляютъ мертворожденныя произведенія, которыя не могутъ быть одобрены публикой и существуютъ только для изученія музыкантовъ.

Подобныя произведенія, наравнѣ съ единственной оперой Шумана, могутъ быть полезны для драматическихъ композиторовъ какъ примѣры отрицательные.

Я воздерживаюсь отъ сужденія объ операхъ, которыхъ я не имѣлъ еще случая или досуга изучить въ партитурахъ.

Изъ священной трилогіи—«Дѣтство Христа», я знаю только вторую часть: «Бѣгство въ Египетъ».

Судя по этой части, это та же претенціозная простота, то же напыщенное подражаніе древности, доведенное до воспроизведенія стариннаго французскаго Рождества среднихъ вѣковъ.

Для Берліоза это своеобразно; отъ него не ждешь такой «умѣренности» въ употребленіи средствъ. Но этимъ и ограничивается интересъ. Впечатлѣніе получается странное и слабое.

Безсильное желаніе подражать древности, стремленіе стиля къ простотѣ и наивности—вотъ характерныя черты произведеній Берліоза въ послѣдній періодъ его дѣятельности.

Берліозъ составилъ себѣ заслуженное имя въ области французской музыкальной критики. Его извѣстность, какъ писателя о музыкѣ, много превышаетъ его композиторскую славу. Какъ критикъ, онъ обладалъ несомнѣнными достоинствами, которыя призналъ даже одинъ изъ его ярыхъ враговъ, Фетисъ.

«Берліозъ, какъ писатель», говоритъ знаменитый авторъ Всеобщей біографіи музыкантовъ, «проявляетъ смѣлость мысли и оригинальность формы».

Сотрудничая въ Revue et gazette musicale de Paris и въ нѣкоторыхъ другихъ журналахъ и обозрѣніяхъ, Берліозъ участвовалъ также въ качествѣ музыкальнаго хроникера въ фельетонѣ Journal des Débats, своего главнаго оплота. Каждый почеркъ его черты воинствующаго пера создавалъ ему легіоны непріятелей; его боялись и вмѣстѣ съ тѣмъ ненавидѣли.

Большинство статей перепечатано авторомъ въ трехъ небольшихъ отдѣльныхъ томикахъ: «Les soirées de l'orchestre» (1859), «A travers chants» (1862).

Въ этомъ послѣднемъ сборникѣ (заглавіе котораго представляетъ жалкій каламбуръ) перепечатано также нѣсколько общихъ замѣчаній о музыкѣ и разборъ симфоній Бетховена, помѣщенные въ 1844 году въ другомъ, уже распроданномъ, сочиненіи: «Музыкальное путешествіе по Италіи и Германіи».

Берліозъ—умный писатель и тонкій, язвительный, въ высшей степени злобный наблюдатель, но для того, чтобы заслужить званіе дѣйствительно великаго критика, ему недостаетъ, по нашему мнѣнію, двухъ необходимыхъ условій: глубины мысли и настоящихъ знаній исторіи.

Въ качествѣ талантливаго фельетониста, онъ скользитъ по своему предмету, дѣлаетъ иногда весьма вѣрную оцѣнку подробностей, блещетъ бѣглыми взглядами, поражающими иной разъ новизною, но такъ же, какъ и въ музыкѣ, онъ рѣдко касается сущности вещей; плохо подготовленный къ роли ученаго критика, онъ не въ состояніи классифицировать таланты и произведенія по ихъ относительной важности для исторіи искусства.

Онъ часто увлекается индивидуальнымъ вкусомъ, личными симпатіями и антипатіями.

Отсюда, поклоненіе такому композитору, какъ Спонтини (?), почти наравнѣ съ Глукомъ и Бетховеномъ; отсюда, эти странныя, недостойныя просвѣщеннаго артиста нашихъ дней насмѣшки надъ Палестриной, Гайдномъ, Моцартомъ по поводу того, что они пишутъ не во вкусѣ нашего времени!

Въ артистической натурѣ Берліоза встрѣчались непослѣдовательности и противорѣчія, трудно объяснимыя иначе, какъ отсутствіемъ неопровержимой логики, которая составляетъ безусловное достояніе всякаго дѣйствительнаго генія.

Съ самой ранней молодости и до заката своихъ дней Берліозъ не переставалъ фанатически возставать противъ всякаго отступленія отъ текста и буквы своихъ любимыхъ авторовъ.

Онъ жаловался на профанацію, на святотатство каждый разъ, когда кто-нибудь осмѣливался измѣнить или выпустить хоть одну ноту, одинъ знакъ въ одной изъ оперъ Глука или Спонтини, въ одной изъ симфоній Бетховена.

Веберъ принадлежалъ тоже къ числу пламенно обожаемыхъ имъ композиторовъ, и тѣмъ не менѣе, самъ Берліозъ, наблюдая въ 1841 году за постановкой «Фрейшютца» на сценѣ Grand-Opéra въ Парижѣ, позволилъ себѣ:

1) Замѣнить разговорный діалогъ—речитативами, которые по своей неуклюжей и жеманной манерѣ не вяжутся съ оригиналомъ, задуманнымъ безъ речитативовъ.

2) Вставить въ 3-мъ актѣ длинный дивертисментъ съ танцами (!) на балетные мотивы изъ «Оберона» и «Преціозы»—сценическія произведенія, также принадлежащія Веберу, но неимѣющія ничего общаго съ стилемъ названной оперы.

3) Оркестровать для этого же дивертисмента извѣстное фортепіан-

ное рондо Вебера, озаглавленное «Приглашеніе на вальсъ» — салонную пьесу, весьма элегантную, вполнѣ чуждую деревенской, дикой поэзіи «Фрейшютца»!!

Для поклонника Вебера—это преступленіе.

Явное доказательство несостоятельности Берліоза, какъ критика, если судить съ нѣсколько возвышенной точки зрѣнія, мы имѣемъ въ его разборѣ девяти симфоній Бетховена.

Несмотря на то, что Берліозъ всю свою жизнь преклонялся передъ этимъ исполиномъ симфоніи, разборъ его, въ общемъ, сдѣланъ очень слабо и становится просто жалкимъ, когда касается симфоніи съ хорами, этого произведенія, положительно недоступнаго для всѣхъ тѣхъ, которые судятъ поверхностно и привязываются къ буквѣ, не умѣя углубиться въ духъ и идею творенія.

Мы не колеблясь утверждаемъ, что цѣлыя сокровища мыслей въ твореніяхъ Бетховена остались «за семью печатями» для французскаго симфониста.

Мы еще не говорили о немъ, какъ о дирижерѣ оркестра.

Оркестръ былъ его естественной стихіей, его царствомъ, въ которомъ онъ утвердился «Божіей милостью». Онъ владѣлъ оркестромъ, когда писалъ свои оригинальныя партитуры, онъ владѣлъ имъ, онъ покорялъ его на практикѣ. «Съ остротой ощущенія», говоритъ г. Блазъ-де-Бюри, «Берліозъ соединялъ силу движенія, эту вдохновляющую силу, сообщающуюся массамъ, говорящая имъ, управляющая ими и, на какомъ бы то ни было поприщѣ, создающая дѣйствительнаго предводителя». (Revue des deux Mondes, 15 апрѣля настоящаго года).

Неслыханная точность въ оттѣнкахъ, громадная сила выраженія въ цѣломъ и въ подробностяхъ, дѣлали изъ него несравненнаго виртуоза въ искусствѣ повелѣвать цѣлой арміей инструментовъ и голосовъ, создавая безукоризненный, идеальный chef-d'oeuvre, когда онъ дирижировалъ свои собственныя произведенія или произведенія тѣхъ композиторовъ, которыхъ любилъ и вполнѣ понималъ (Глукъ, Веберъ).

Но въ симфоніяхъ Бетховена (не говоря о девятой, которую ему никогда не пришлось дирижировать), несмотря на всѣ его достоинства, какъ техника, онъ оставлялъ многаго желать въ смыслѣ выраженія настоящаго характера каждаго изъ этихъ твореній. Въ этомъ отношеніи, ему, въ особенности какъ французу, приходится уступить пальму первенства Рихарду Вагнеру и Францу Листу, которые одни только умѣли заставлять возрождаться въ оркестрѣ великую идею Бетховена, во всей ея полнотѣ и ея необъятномъ значеніи.

Нѣмецкая музыка, какъ и нѣмецкая поэзія, отдѣлены отъ поэзіи и

музыки латинскихъ расъ непроходимой пропастью, черезъ которую французъ не въ состояніи перешагнуть.

Одаренный спеціальнымъ складомъ ума и необыкновеннымъ пониманіемъ оркестровыхъ эффектовъ и комбинацій, Берліозъ оставилъ намъ цѣлый кладъ наблюденій и опытности въ своемъ замѣчательномъ трудѣ: «Трактатъ о новѣйшей инструментовкѣ и оркестровкѣ». Несмотря на нѣкоторыя недостатки и нѣкоторые, довольно важные, пробѣлы въ системѣ, этотъ трудъ, тѣмъ не менѣе, составляетъ драгоцѣнное «vade mecum» для всякаго образованнаго современнаго копозитора, который серьезно относится къ своему искусству.

Многіе любятъ считать Берліоза, наравнѣ съ Листомъ и Вагнеромъ, въ числѣ трехъ представителей новой школы, такъ называемой «музыки будущности» (Zukunftsmusik); это заблужденіе.

Берліозъ, конечно, одинъ изъ крупныхъ прогрессистовъ въ извѣстномъ смыслѣ; одинъ изъ двигателей новѣйшей музыки въ отношеніи оркестровки, но онъ только косвенно принималъ участіе въ великомъ движеніи, начатомъ въ области симфонической и церковной музыки Листомъ, а въ области музыкальной драмы—Вагнеромъ.

Даже болѣе: Берліозъ, несмотря на трогательную дружбу, всегда выказываемую ему Листомъ, смотрѣлъ на школу Вагнера весьма презрительно, и въ своего рода манифестѣ, напечатанномъ въ «Journal des Débats» по поводу парижскихъ концертовъ Вагнера (1861 г.), онъ формально отрекся отъ всякой солидарности съ «музыкой будущности».

Это музыкальное «profession de foi» очень странно со стороны Берліоза; этотъ «символъ вѣры» или, скорѣе, «невѣрія» снова встрѣчается въ его книжкѣ «A travers chants» (стр. 291—303).

До изложенія своего «символа вѣры», онъ въ этой книжкѣ довольно подробно говоритъ о Вагнерѣ.

Разборъ этого разбора и критика этой критики могли бы быть весьма любопытными и поучительными, но это завело бы насъ слишкомъ далеко въ нашемъ изслѣдованіи, которое грозитъ сдѣлаться безконечнымъ.

Обратимъ вниманіе только на одно обстоятельство, весьма незначительное, на первый взглядъ.

Расточая Вагнеру самыя лестныя похвалы, въ особенности по поводу его прелюдіи къ «Лоэнгрину», прелюдіи, которую Берліозъ называетъ chef-d'oeuvr'омъ,—критикъ дѣлаетъ странное «признаніе». «Не знаю», говоритъ Берліозъ, «какое соотношеніе существуетъ между увертюрой подобнаго рода и драматической идеей оперы; но, не задумываясь надъ этимъ вопросомъ и разсматривая произведеніе исключительно какъ симфоническую пьесу, я нахожу ее восхитительной во всѣхъ отношеніяхъ».

Но,—скажемъ мы во имя логики и совѣсти,—не слѣдовало ли постараться узнать это соотношеніе между драматической музыкой и ея сюжетомъ, не слѣдовало ли непремѣнно «задуматься» надъ этимъ ничтожнымъ вопросомъ раньше, чѣмъ произносить сужденіе о произведеніи въ хорошую или дурную сторону.

Говоря объ инструментальной интродукціи оперы «Тристанъ и Изольда», Берліозъ говоритъ:

«Я читалъ и перечитывалъ эту удивительную страницу; я слушалъ ее съ глубочайшимъ вниманіемъ и съ живѣйшимъ желаніемъ постичь ея смыслъ (!); и что-же,—приходится сознаться, что я не составилъ себѣ еще ни малѣйшаго понятія о томъ, что хотѣлъ выразить авторъ.

Но, Боже мой! развѣ произведеніе Вагнера—загадка, развѣ это симфоническая страница безъ программы? Нисколько. Это прелюдія къ музыкальной драмѣ. Итакъ, для того, чтобы «постичь смыслъ, идею», слѣдовало только обратиться прямо къ партитурѣ, къ тексту драмы, для котораго прелюдія служитъ только восхитительнымъ резюме [1]).

Что сказалъ бы Берліозъ, если бы кто-нибудь вздумалъ разбирать его «Ромео», его «Гарольда» и его «Фантастическую симфонію», «не заботясь» о программахъ этихъ симфоній,—программахъ, изданныхъ авторомъ и рекомендованныхъ имъ, какъ необходимое условіе при ихъ публичномъ исполненіи.

Чтобы произносить приговоръ надъ произведеніемъ соперника, Берліозъ становится въ ряды приверженцевъ Ганслика (!) и отрицаетъ могущество музыкальнаго языка и его метаморфозы.

У Вагнера, такъ же, какъ у Глука, у Вебера и въ chef'd'oeuvr'ахъ Бетховена, имѣющихъ непосредственную программу, музыка становится выразительницей поэтической идеи. Не брать во вниманіе эту идею, значитъ доказать свою неспособность быть критикомъ съ той возвышенной точки зрѣнія, которая одна только и возможна, когда приходится говорить о такихъ композиторахъ, какъ Бетховенъ и Вагнеръ.

Эти великія имена, произнесенныя здѣсь, напоминаютъ намъ о нашей главной задачѣ.

Пора вкратцѣ повторить, какое мѣсто долженъ занимать Берліозъ среди героевъ новѣйшаго искусства.

Стремленія Берліоза были, безъ сомнѣнія, благородны, громадны и возвышенны.

---

[1]) Исполняя въ Парижѣ отрывки изъ этихъ четырехъ произведеній, Вагнеръ позаботился издать, до начала концертовъ, французскій переводъ (въ прозѣ) текста этихъ четырехъ драмъ. Незнаніе нѣмецкаго языка не можетъ, слѣдовательно, служить извиненіемъ для Берліоза и для другихъ критиковъ, подражающихъ ему.

У него много сходства въ воображеніи, въ вдохновеніи, въ смѣлости мысли, въ высоко-поэтическомъ увлеченіи съ Викторомъ Гюго и Делакруа, съ той только разницей, что Гюго былъ несравненно болѣе писателемъ, а Делакруа—художникомъ, чѣмъ Берліозъ—музыкантомъ.

Это былъ неутомимый искатель, которому, впрочемъ, только случайно и весьма рѣдко, удавалось нападать на восхитительныя находки.

Ему недостаетъ слишкомъ многихъ условій въ этомъ направленіи. Онъ слишкомъ «отрывоченъ».

Онъ не оставилъ ни одного произведенія, которое могло бы послужить ему памятникомъ въ области искусства.

Несчастная мысль, которою онъ задался съ самаго начала—порвать со всѣми традиціями, завела его, въ концѣ концовъ, въ непроходимыя дебри.

Въ области искусства нельзя безнаказанно презирать великій логическій законъ прогрессивнаго движенія.

Искусство такъ же, какъ и природа, никогда не дѣйствуетъ скачками (Natura non facit saltus).

Рафаэль началъ съ того, что довольно рабски подражалъ и Перуджіо, и Мазаччіо, и Джіотто.

Самый великій изъ музыкальныхъ исполиновъ началъ тѣмъ, что продолжалъ самымъ скромнымъ образомъ вѣнскій стиль Гайдна и Моцарта. Только въ героической симфоніи (op. 55), уже въ полномъ разгарѣ своей карьеры, Бетховенъ развертываетъ собственныя крылья во всю ширину ихъ могучаго розмаха.

Вотъ какимъ постепеннымъ путемъ развивается талантъ у настоящихъ гигантовъ искусства.

По выраженію г. Блазъ-де-Бюри, которое я нахожу весьма удачнымъ, Берліозъ есть только ложный титанъ.

Чтобы формулировать мое мнѣніе, я прибавляю: онъ стремился, но не сумѣлъ «достигнуть».

Только въ одномъ отношеніи, въ отношеніи употребленія музыкальной палитры, его роль велика.

Онъ навсегда освободилъ оркестръ отъ стереотипныхъ формулъ вѣнской школы, которыя чувствуются еще, до извѣстной степени, даже у Бетховена.

Современникъ Россини и Мейербера, онъ сумѣлъ опередить ихъ въ изслѣдованіи инструментальныхъ силъ, въ сочетаніи самыхъ разнообразныхъ звуковъ для выраженія картинности и реализма мысли.

Его искусство группировать массы и употреблять съ пользою всѣ звуки не можетъ сравниться ни съ какими способами, существовавшими до него.

Берліозъ далъ начало всей новѣйшей инструментовкѣ; въ этомъ направленіи онъ, дѣйствительно, составилъ эпоху.

Замѣтимъ, что въ произведеніяхъ Вагнера и Листа звуковыя сочетанія ушли еще впередъ; въ отношеніи поразительной красоты детальныхъ эффектовъ, въ шумныхъ звуковыхъ взрывахъ, въ яркихъ оттѣнкахъ живого колорита, Берліоза, въ свою очередь, опередили его непосредственные преемники, но ему принадлежитъ инициатива.

У Листа гораздо больше обдуманности, логичности, чѣмъ у Берліоза, даже въ оркестровкѣ, въ области, въ которой онъ полновластно царитъ.

Вагнеръ затмеваетъ ихъ обоихъ интенсивностью своей мысли, глубиною изобрѣтенія (однороднаго съ Бахомъ и Бетховеномъ, въ его «Тристанѣ» и въ «Мейстерзингерахъ»).

Но часть своего безграничнаго богатства красокъ, съ которымъ ничто не можетъ сравниться во всей музыкальной области, онъ получилъ въ наслѣдство отъ палитры Берліоза.

Французскій симфонистъ проложилъ дорогу Листу и Вагнеру. Въ этомъ, главнымъ образомъ, его слава.

Миссія подготовлять свою палитру для другихъ покажется, конечно, слишкомъ ничтожной въ глазахъ партійныхъ критиковъ, которые хотятъ видѣть въ Берліозѣ настоящаго генія, знаменитость, во всѣхъ отношеніяхъ недосягаемую, одного изъ величайшихъ героевъ искусства, въ высшемъ значеніи этого слова.

Обладая натурой благородной и поэтической до самозабвенія, Берліозъ «избѣжалъ восторговъ современниковъ» единственно потому, что не имѣлъ слишкомъ большихъ правъ на эти восторги массъ. Хотя въ высшей степени замѣчательный артистъ, онъ считалъ себя болѣе даровитымъ, чѣмъ былъ въ дѣйствительности.

Въ этомъ состоитъ трагизмъ его судьбы. Въ этомъ вѣнецъ его мученичества.

ФРАНЦЪ ЛИСТЪ [1]).

I. КРИВЫЕ ТОЛКИ О ЛИСТѢ.—ЛИСТЪ КАКЪ ВИРТУОЗЪ ВЪ 1842 И 1858 Г.

На нынѣшній разъ мнѣ предстоитъ задача весьма трудная. Не слишкомъ распространяясь, не предлагая вамъ ни біографической ни критической полной работы, а просто результатъ «путевыхъ» впечатлѣній, я долженъ дать вамъ между тѣмъ вѣрное, обстоятельное понятіе объ одномъ изъ феноменальнѣйшихъ художниковъ нашего времени. Для меня лично это и потому еще не легко, что я фанатически привязываюсь къ предмету, который охватываетъ всего меня, и, когда идетъ рѣчь о такомъ предметѣ, я долженъ постоянно дѣлать усилія надъ собой, чтобы «хоть немного» сдерживать порывъ своего энтузіазма,—слѣдовательно, говорить о такомъ предметѣ «сжато», врядъ ли сумѣю.

Очень многіе изъ такъ называемыхъ «любителей музыки» у насъ въ Россіи, да и въ цѣломъ свѣтѣ, считаютъ Франца Листа въ числѣ замѣчательныхъ, отличныхъ піанистовъ и затѣмъ—баста! то есть считаютъ его, можетъ быть, немного получше Шульгофа, Карла Мейера, Вильмерса и т. д.; помнятъ, что онъ одно время соперничалъ даже съ Тальбергомъ (при чемъ Фетисы и Улыбышевы были постоянно на сторонѣ, разумѣется, гладенькаго и сладенькаго Тальберга).—Листъ имъ казался слишкомъ «буйнымъ», порывистымъ, «растрепаннымъ» въ стилѣ, какъ французская литература «de l'école échevelée». Въ послѣднее время, такъ какъ Листъ въ публикѣ не играетъ, концертовъ не даетъ, не развозитъ своей игры по разнымъ городамъ, то опять эти самые многіе изъ «такъ называемыхъ аматеровъ» распускаютъ слухи, что онъ въ виртуозности поотсталъ уже отъ «новѣйшихъ героевъ» фортепіано и что именно потому и не выступаетъ

[1]) Письмо къ редактору Муз. и Театр. Вѣстника.

въ публику, что теперь найдутся другіе, которые его загоняютъ, что онъ этого боится и сидитъ себѣ въ Веймарѣ.

Если у этихъ господъ спросить насчетъ «композиторской» дѣятельности Листа—они скажутъ вамъ: «онъ сочинилъ очень эффектный galop chromatique» и довольно удачно переложилъ «Erlkönig» и «Ständchen» Шуберта, да Алябьевскаго «Соловья», но, собственно, къ сочиненію музыкальному у Листа таланта нѣтъ».

Безтолковщины во всемъ этомъ такъ много, и факты до того рѣзко ей противорѣчатъ, что не знаешь даже, съ чего бы лучше начать отпоръ.

Въ хронологическомъ порядкѣ начнемъ съ виртуозности. Изъ числа читателей моихъ найдутся такіе, которые сами слышали игру Листа—или въ Петербургѣ, или въ Москвѣ, или въ Варшавѣ въ 1842, въ 1843 году, или въ Кіевѣ, или въ Одессѣ въ 1847 году; а иные, можетъ быть, слышали его за границей, а иные и въ Россіи, и за границей; слѣдовательно, для нихъ предметъ не новый. Однако, вѣдь и тѣ «многіе», о которыхъ я упоминалъ, тоже слышали Листа, судили по фактамъ о его виртуозности.

Спѣшу прибавить,—чтобъ не обвинили въ невѣрномъ сравненіи,—что виртуозность, даже и геніальная, когда она проявляется въ полномъ блескѣ и великолѣпіи, всегда несравненно больше находитъ сочувствія въ публикѣ, нежели геніальная «сочинительская» способность. Еще не было примѣра, чтобъ геніальный первостепенный виртуозъ былъ совершенно не понятъ, не признанъ публикою,—въ такомъ родѣ какъ, напримѣръ, послѣднія Бетховенскія произведенія, которыя при колоссальности своихъ достоинствъ, даже черезъ 30 лѣтъ послѣ рожденія служатъ предметомъ насмѣшекъ и пасквилей. Съ этой стороны мое сравненіе далеко отъ истины. Виртуозное поприще Листа, на которомъ онъ сіялъ въ продолженіе цѣлой четверти столѣтія, съ своего десятилѣтняго по тридцати-пяти лѣтній возрастъ, было непрерывною цѣпью блистательнѣйшихъ тріумфовъ по всей Европѣ (въ Америкѣ онъ не былъ—предоставивъ это Тальбергу). Въ Веймарѣ я видѣлъ, между прочимъ, цѣлую комнату «трофеевъ» его побѣдъ надъ разными публиками (трофеи эти, конечно, не имъ самимъ собраны и сбережены въ такомъ порядкѣ). Одна сотая доля этихъ лавровыхъ вѣнковъ, настоящихъ, золотыхъ и серебряныхъ этихъ медалей съ портретами, медаліоновъ съ надписями, бокаловъ, кубковъ, вазъ, и т. д., одна сотая доля этихъ вещественныхъ знаковъ невещественнаго восторга и удивленія его виртуозности могли бы служить предметомъ гордости для виртуоза даже весьма замѣчательнаго. Помня его тріумфы и перелистывая его альбомы, можно прослѣдить всѣ степени и фазисы энтузіазма—отъ фетишизма парижскихъ, берлинскихъ и петербургскихъ дамъ къ его перчаткамъ, къ его носовому платку—до печатныхъ диѳирамбовъ въ стихахъ и въ прозѣ на всѣхъ воз-

можныхъ европейскихъ языкахъ, до прусскаго ордена «pour le mérite», который изъ музыкантовъ дарованъ еще только Россини и Мейерберу, до дружбы съ первѣйшими знаменитостями литературы, науки и искусства, до титула «доктора музыки» и дипломовъ всѣхъ возможныхъ музыкальныхъ обществъ и академій. Я упоминаю обо всемъ этомъ, довольно извѣстномъ, для того, чтобъ показать, что Листъ, несмотря на свою геніальность, весьма близко знакомъ со славою, и что феноменальная его виртуозность много-много лѣтъ назадъ уже сдѣлалась неоспоримымъ всесвѣтнымъ фактомъ. Всѣ, кто сколько-нибудь понимаютъ дѣло, совершенно согласны въ томъ, что Листъ, какъ виртуозъ, феноменъ изъ числа тѣхъ, что являются однажды въ нѣсколько столѣтій; что онъ, какъ піанистъ, первѣйшій между самыми первыми, что онъ—«царь піанистовъ». Но мнѣ хочется все еще показать вамъ, сколько можно нагляднѣе, невозможность ставить его въ уровень, на одну доску, съ другими виртуозами, какъ бы они ни были замѣчательны и высоки въ своемъ дѣлѣ. Мнѣ даже досадно, что приходится называть Листа въ числѣ «піанистовъ»! Фортепіано преполезный инструментъ для музыкальности вообще, для развитія гармоническихъ познаній, для «популяризаціи» музыкальныхъ твореній, потому что сколько-нибудь играть на фортепіано можетъ и долженъ всякій, кто сколько-нибудь любитъ музыку. И въ самомъ дѣлѣ, въ нашъ вѣкъ, кто не играетъ на этомъ ящикѣ; и какая бездна въ нашемъ вѣкѣ такихъ, которые въ прежнее время прослыли бы виртуозами, а теперь на нихъ никто вниманія не обращаетъ; и дѣльно, потому что бренчать на фортепіано довольно порядочно—дѣло слишкомъ легкое, но поэтому самому фортепіано, какъ инструментъ концертный,—самый неблагодарный. Прелесть собственно звука въ немъ весьма ограничена. Звукъ его самъ по себѣ монотоненъ, безцвѣтенъ, безхарактеренъ, какъ вода, кристально-холоденъ. Молоточность ударенія объ струны почти исключаетъ всякую истинную пѣвучесть—роскошь голоса, духовыхъ инструментовъ, скрипки и віолончели; клавиши его, представляя готовый рядъ звуковъ, болѣе или менѣе «невѣрно» настроенныхъ, отрицаютъ возможность страстной интонаціи повышеніемъ или пониженіемъ данной ноты на тысячныя доли полутона, что опять-таки составляетъ богатство другихъ музыкальныхъ орудій (даже духовыхъ—«усиленіемъ» вибраціи). «Es ist und bleibt ein unzulängliches Instrument» говорилъ Бетховенъ, написавъ для этого недостаточнаго инструмента цѣлую библіотеку. Усилія піанистовъ сдѣлать этотъ инструментъ чрезвычайно эффектнымъ, блестящимъ возбуждали во внѣ, признаюсь, очень мало симпатіи. Путной музыки они, какъ само собой разумѣется, избѣгаютъ, привязываясь къ эффектности клавишъ, къ быстротѣ перебѣганья, перескакиванья пальцевъ и къ оттѣнкамъ кокетливости въ тушé. Результатъ всего этого—болѣе

или менѣе искусное «пересыпанье гороху» передъ публикой. Музыки въ этихъ фокусахъ «prestidigitation» и въ поминѣ нѣтъ. Однако, мнѣ всегда—и это я говорю про себя съ нѣкоторою гордостью—казалось, что тѣ стороны фортепіано, которыя составляютъ благородство его роли, какъ «суррогата» оркестра, какъ представителя всѣхъ регистровъ инструментальныхъ и вокальныхъ, какъ представителя, значитъ, всей музыкальной литературы, въ ея «общемъ» впечатлѣніи, въ ея главной идеѣ, что эти стороны могутъ быть развиты великолѣпно, и что исполнитель, который въ состояніи будетъ придать такое значеніе клавишамъ, превратить фортепіано въ инструментъ богатѣйшій въ отношеніи музыкальной мысли.

Въ началѣ сороковыхъ годовъ слава Листа разрослась уже громадно, была уже въ своемъ апогеѣ. Вездѣ въ одинъ голосъ трубили о неслыханной характерности его игры, о небывалыхъ—на клавишахъ фортепіано—оттѣнкахъ драматизма. Превосходныя аранжировки, транскрипціи Листа, которыхъ тогда уже много было въ печати, болѣе и болѣе убѣждали насъ въ мысли, что въ Листѣ нашлось олицетвореніе «фортепіано» въ его высшемъ значеніи; «er ist der Wundermann des Claviers». Въ 1842 году посѣщаетъ Листъ Петербургъ. Съ жадностью побѣжалъ я въ его первый концертъ (въ залѣ Дворянскаго собранія). На программѣ онъ одинъ, безъ всякаго посторонняго участія. Эта гордость меня восхитила. На эстрадѣ два рояля, два стула и больше ничего, ни оркестра ни нотъ. Является Листъ на эстраду; наружность его была мнѣ знакома по портретамъ, выраженьемъ лица онъ лучше, съ своими длинными прямыми волосами, идеальнѣе, нежели на портретахъ. Особенно просвѣтлѣло его благородное поэтическое лицо, всѣ черты вдохновились, когда онъ заигралъ. Самою первою пьесою была—увертюра «Вильгельма Телля», и съ самыхъ первыхъ звуковъ можно было понять: вотъ оно! Настоящее значеніе и назначеніе фортепіано: исполненіе художественной мысли до такой степени художественное, что сила поэзіи покоряетъ себѣ вполнѣ матеріальное орудіе звука. Безцвѣтность, безхарактерность фортепіано—подъ пальцами такого виртуоза—являются высшимъ достоинствомъ: это бѣлая бумага, полотно, на которомъ онъ располагаетъ свои краски по своей волѣ, въ художественномъ согласіи съ поэтическою данностью музыки; механизмъ клавишъ даетъ обширное поле свободной упругости, эластичности, съ безконечностью оттѣнковъ силы и нѣжности;—волшебство иллюзіи такъ сильно, что звукъ фортепіано совсѣмъ исчезаетъ; мы слышимъ віолончель, англійскій рожокъ, флейту, фанфары трубъ, даже нарастаніе, наплывъ цѣлыхъ массъ оркестра—въ бурѣ и въ финалѣ увертюры! Впечатлѣніе «результатное»—цѣль искусства—совсѣмъ то, что хотѣлъ Россини, и не нужно намъ ни театра ни массы исполнителей! Микрокозмъ Листова фортепіано вполнѣ

замѣнилъ микрокозмъ Россиніевскаго оркестра!—великая тайна искусства, гдѣ, вообще, «матеріальность» эффекта не значитъ ничего.—Въ этомъ же концертѣ слышали мы фантазію изъ «Донъ-Жуана»; хоралъ командора, пѣніе Церлины и Донъ-Жуана олицетворились такъ пластически, какъ никогда не являлись на театрѣ (гдѣ все это исполняется большею частью неразумно, безсознательно). Подъ пальцами Листа фортепіано поетъ, поетъ лучше чѣмъ Рубини и Тамберликъ. Въ послѣдующіе концерты (я не пропустилъ ни одного) Листъ игралъ свои мастерскія фантазіи на мотивы изъ оперъ: изъ «Нормы», изъ «Сомнамбулы», «Лучіи», «Пуританъ», «Роберта», «Гугенотовъ», изъ каждой фантазіи, какъ въ «Донъ-Жуанѣ», давалъ намъ «квинтъ-эссенцію» характера цѣлой оперы. Главныя лица, главныя положенія каждой изъ этихъ музыкальныхъ драмъ проходили передъ нами какъ живыя, между тѣмъ блескъ и великолѣпіе игры звуками, «пиротехника» искусства виртуознаго тоже не были забыты,—напротивъ, разрастались до размѣровъ поразительныхъ, ослѣпительныхъ. Среди фейерверка трелей, украшеній филигранныхъ, цѣлыхъ каскадовъ изъ молніеносныхъ гаммъ октавами—вдругъ снова появлялись темы, точно выплывая изъ этого потока звуковъ, и обнимались и сплетались между собою въ причудливыхъ арабескахъ... никто, никогда, чувствуя эстетическія законы, не вздумаетъ порицать «виртуозность, концертность» вообще,—это необходимый элементъ искусства—онъ есть и въ «сочинительствѣ», какъ въ исполненіи—элементъ свободы, игры, которая на время будто забываетъ «мысль» и тѣшится, рѣзвится какъ дитя на лугу, какъ ласточка въ воздухѣ..... И чѣмъ сильнѣе искусство въ художникѣ, тѣмъ больше въ немъ чувствуется потребность этой рѣзвости, этого удовлетворенія избытка силъ, избытка жизни, свободы въ полномъ владѣніи средствами.—И киты рѣзвятся въ океанѣ, бороздятъ и вспѣниваютъ его волны такъ же «безцѣльно», беззаботно, какъ мотыльки порхаютъ надъ цвѣтами. Такая «игра» въ виртуозности—дѣло благородное, художественное; но горе тѣмъ, которые, заботясь о такой игрѣ (заботясь объ элементѣ беззаботности!) проигрываютъ смыслъ искусства и съ своими погремушками и побрякушками остаются ребятишками до старости лѣтъ!..

Въ своихъ петербургскихъ концертахъ Листъ, какъ вездѣ, показалъ себя съ безчисленно-разныхъ сторонъ. Репертуаръ его изумителенъ своимъ богатствомъ. Въ игрѣ его, въ одной и той же пьесѣ, является бездна «регистровъ» звука на всемъ протяженіи фортепіано, т. е. оттѣнки тусклости, ясности, прозрачности, твердости, рѣзкости, нѣжности,—слоями смѣняются на всѣхъ октавахъ,—точно какъ истинные регистры въ органѣ перемѣняются органистомъ-художникомъ въ теченіе пьесы, смотря по требованіямъ оттѣнковъ самой исполняемой музыки. Такъ и въ выборѣ пьесъ

своихъ программъ Листъ принималъ за цѣль удовлетвореніе разныхъ вкусовъ и художественное разнообразіе, контрастъ впечатлѣній. Онъ игралъ и Бетховена, и Баха въ ихъ неприкосновенности и въ настоящемъ, геніально схваченномъ характерѣ, и Lieder Франца Шуберта въ восхитительномъ переложеніи, и полонезы, мазурки Шопена. Мы слышали переложеніе Веберовыхъ увертюръ, «Concert-Stück» Вебера съ оркестромъ, септуоръ Гуммеля—много, всего и не вспомнишь!

Могучее явленіе Листа окончательно подтвердило мое убѣжденіе, что идеалъ музыканта-исполнителя: полное развитіе техники рукъ въ гармоніи съ полнымъ развитіемъ интеллекта; что никакіе «staccatto, legato, perlé, glissando, carezzando, massacrando e amazzando не помогутъ, если въ головѣ, въ интеллектуальномъ организмѣ музыканта, нѣтъ достаточно данныхъ для истиннаго художника-поэта. Все будетъ—болѣе или менѣе ловко—горохъ пересыпать изъ пустого въ порожнее. Чѣмъ порожнѣе (въ головѣ) тѣмъ горохъ будетъ больше шумѣть. Оттого антипатія моя къ «піанистамъ» послѣ концертовъ Листа не уменьшилась, а на много увеличилась. И я не пересталъ считать такъ: если онъ—піанистъ, то всѣ прочіе, играющіе на фортепіано въ концертахъ,—не піанисты; или, когда они піанисты, то онъ—ужъ ни въ какомъ случаѣ не піанистъ. (Мнѣ даже кажется, что именно для того, чтобъ окончательно «отчуриться» отъ этого братства, Листъ пересталъ играть передъ публикою).

Въ самыхъ лучшихъ, рѣдкихъ случаяхъ (въ ученикахъ Листа, напримѣръ, и въ другихъ)—высшее, на что могутъ претендовать «прочіе», піанисты, это: развить въ себѣ хоть одну сторону виртуозности вполнѣ,—но одна—все будетъ одна, а въ Листѣ—всѣ! Зная, что это такъ, я, напримѣръ, вовсе не ходилъ слушать Вильмерса (у котораго, говорятъ, трели безподобныя—да, вѣдь, не лучше Листовыхъ! Притомъ какъ же можно слушать однѣ трели! Вѣдь, это тоска!).

Черезъ шестнадцать лѣтъ послѣ 1842 г., я снова удостоился счастья слышать игру Листа. «Удостоиться» счастія въ настоящемъ случаѣ можно сказать въ буквальномъ смыслѣ, потому что это счастіе—теперь—нельзя купить ни золотомъ ни знатностью. Оно прямо зависитъ отъ воли Франца Листа, отъ степени знакомства съ нимъ, отъ качества этого знакомства, отъ того, однимъ словомъ: «удостоитъ ли онъ» сыграть что-нибудь передъ своимъ посѣтителемъ, или нѣтъ.

Мое сближеніе съ этимъ героемъ музыкальнаго міра совершилось чрезвычайно просто. Онъ замѣтилъ мои статьи противъ Улыбышева, напечатанныя въ нѣмецкихъ музыкальныхъ журналахъ въ Берлинѣ и Лейпцигѣ, вслѣдствіе чего и самъ написалъ въ лейпцигской «Neue Zeitschrift für Musik» маленькую, но значительную статью о моемъ взглядѣ на этотъ

предметъ. Между тѣмъ, еще раньше своихъ статей и нисколько не зная его лично, я послалъ къ нему прошлымъ лѣтомъ мое переложеніе на два фортепіано послѣднихъ Бетховенскихъ квартетовъ (Op. 127, Op. 131, Op. 132)—тѣхъ самыхъ, которые считались за сумасшедшую музыку.

Такъ какъ здѣсь у насъ идетъ рѣчь только о Листовой виртуозности, то я умолчу, пока, о многихъ причинахъ, почему я чрезвычайно желалъ войти съ Листомъ въ артистическое сношеніе. По случаю статей и моихъ работъ ему посвященныхъ, мы обмѣнялись раза два письмами; въ одномъ изъ нихъ Листъ очень ласково просилъ «его не забывать», если мнѣ случится побывать въ чужихъ краяхъ. Очутившись нынѣшнимъ лѣтомъ въ Германіи, въ Дрезденѣ, я написалъ Листу, что собираюсь къ нему. Онъ выразилъ свое удовольствіе, и вотъ я въ Веймарѣ, гдѣ былъ встрѣченъ Листомъ по-пріятельски, «à bras ouverts», такъ что даже, какъ вамъ извѣстно, гостилъ у него цѣлый мѣсяцъ.

Много игралъ онъ при мнѣ и для меня (чѣмъ вы позволите мнѣ гордиться). Пріѣзжихъ къ нему гостей было нынѣшнимъ лѣтомъ весьма много. Веймаръ мѣсто центральное, отовсюду на дорогѣ, а всѣ просвѣщенные художники, литераторы не пропускаютъ случая сдѣлать Листу хоть короткій визитъ.

Смотря по слушателямъ и слушательницамъ, онъ разнообразилъ и свой репертуаръ. Дамъ польскихъ угощалъ Шопеномъ, Монюшкой; дамъ венгерскихъ—своими безподобными венгерскими рапсодіями; для смѣшанной аудиторіи: фантазіи свои изъ оперъ. Опять я слышалъ «Донъ-Жуана», «Сомнамбулу», съ невѣроятною трелью въ концѣ, въ то время, какъ обѣ темы идутъ своимъ порядкомъ вмѣстѣ. Слышалъ я много, много чудесъ: онъ все тотъ же и тотъ же титанъ, гигантъ, передъ которымъ всѣ прочіе игроки на фортепіано обращаются въ пигмеевъ. Что значитъ сила божьей коровки передъ силой льва, или ростъ былинки передъ кедромъ ливанскимъ! Преувеличенія здѣсь нѣтъ. Надобно знать Листа! а онъ, кажется, еще успѣхи сдѣлалъ, даже въ игрѣ. Намъ грѣшнымъ (молодому, чрезвычайно талантливому музыканту и критику изъ Дрездена, Феликсу Дрезеке и мнѣ) онъ игралъ, смотря по предыдущему разговору, или эскизы своихъ симфоническихъ сочиненій (о чемъ въ своемъ мѣстѣ), или Баха, или Бетховена. Что тутъ говорить!!—совершенство невообразимое!

На одной изъ «matinée», послѣ квартета Бетховена (Cis-moll) въ моемъ переложеніи (исполненнаго на 2-хъ фортепіано Листомъ и однимъ музикусомъ изъ Данцига, Маркулемъ), Листъ, собственно для меня и безъ моей просьбы (что еще пріятнѣе и лестнѣе), исполнилъ отъ ноты до ноты большую Бетховенскую сонату (B-dur, Op. 106). Ее почти никто не играетъ (кромѣ Mortier de Fontaine, который сдѣлалъ себѣ изъ нея спеціальность).

Ее считаютъ недоступно-трудною. Она такова и въ самомъ дѣлѣ, но не столько со стороны техники (въ этомъ отношеніи только финалъ, фуга, постоитъ за себя), сколько со стороны характера въ исполненіи (Auffassung). Но именно этимъ и отличается Листъ отъ всѣхъ исполнителей на свѣтѣ. Онъ такъ игралъ, какъ Бетховенъ эту сонату создалъ! Исполненіе было равно созданію, раздавливающему всѣ бывшія до того сонаты. Какими словами описать эту колоссальность мысли и выраженія! Листъ игралъ особенно вдохновенно въ этотъ разъ. Въ adagio—пѣлъ на клавишахъ какъ будто осѣненный небеснымъ наитіемъ, будто свидѣтель какихъ-то загробныхъ таинствъ. Самъ былъ глубоко растроганъ и насъ всѣхъ привелъ въ слезы... Для такихъ минутъ можно пѣшкомъ пройти изъ Петербурга въ Веймаръ! Въ фугѣ, въ этомъ страшномъ сплетеніи голосовъ, не пропала ни одна нотка, а трели на послѣдней страницѣ были исполнены октавами! —иногда Листъ позволяетъ себѣ такъ позабавиться.

II. ЛИСТЪ КАКЪ КОМПОЗИТОРЪ.

Скажу вамъ, что я зналъ «Tasso» Листа (Lamento e trionfo) въ аранжировкѣ для двухъ фортепіанъ еще въ Петербургѣ, слышалъ прошлымъ лѣтомъ въ Веймарѣ эту аранжировку, исполненную авторомъ и однимъ изъ учениковъ, изучилъ эту фантазію и въ партитурѣ; любовался чудесною ея оркестровкою, но, признаюсь, не особенно симпатизировалъ этому произведенію. Многое мнѣ казалось ненатуральнымъ, многое довольно плоскимъ со стороны мелодическаго изобрѣтенія.

Въ оркестрѣ, подъ управленіемъ автора, эта самая музыка привела меня въ восторгъ.

Теперь только я понялъ, что объ этихъ симфоническихъ фантазіяхъ никто не смѣетъ и заикнуться, если не слыхалъ ихъ такъ, какъ онѣ задуманы, то есть въ полномъ оркестрѣ (точно то же и съ музыкою Вагнера и съ музыкою Берліоза: на ф. п. вы не получите о нихъ и сотой доли настоящаго понятія). Что за колоритъ! Что за великолѣпная краса мысли и ея оркестроваго осуществленія! Тутъ бездна чудныхъ оттѣнковъ, красокъ, которыхъ мнѣ рѣшительно не случалось встрѣчать нигдѣ, ни даже въ Берліозѣ и Вагнерѣ. Это все вполнѣ ново и изумительно красиво. Я знаю теперь одну изъ этихъ симфоническихъ поэмъ,—осталось узнать, на мое счастье, тринадцать!

Тѣ изъ читателей, которые не слыхали «Прелюдій» Листа, могутъ составить себѣ нѣкоторую идею объ этомъ произведеніи, если имъ ска-

зать, что компонистъ строго держится порядка поэтическихъ картинъ, представляемыхъ текстомъ программы.

Если добавимъ еще, что единство музыкальнаго мотива проведено здѣсь со строгостью изумительною, что, собственно говоря, во всей фантазіи господствуетъ одна музыкальная мысль, изгибаясь согласно требованіямъ поэтически-музыкальной задачи, объясненной въ программѣ, что при захватывающей красотѣ всего вмѣстѣ, каждая отдѣльная музыкальная картина (любовь, буря, пастораль, маршъ) блеститъ самымъ очаровательнымъ колоритомъ, представляетъ сочетанія оркестровыя, которыхъ яркость и нѣжность, сила и великолѣпіе новы даже для тѣхъ, кто хорошо знакомъ съ музыкою Берліоза и Вагнера, то читателямъ будетъ нѣсколько понятно, что такая музыка можетъ не понравиться только... длинноухимъ.

Въ свѣтлыхъ мѣстахъ фантазіи, все — ясно, красиво и полно жизни, какъ солнечный день надъ прелестною альпійскою природою; въ серьезныхъ и мрачныхъ—глубокая правда психологическая: такія бури и ураганы происходятъ не во внѣшности, а на самомъ днѣ души человѣческой. Общее впечатлѣніе неотразимо-увлекательно.

И вотъ она, «музыка будущности», музыка программная, музыка новой Веймарской школы! Вотъ это чудовище, это пугало, о которомъ недоброжелатели ко всему истинно-прекрасному старались столько разглагольствовать вкривь и вкось, чтобы сбить публику съ настоящей, безпристрастной точки, чтобы навязать публикѣ призму взгляда «враждебнаго» дѣлу.

Истинному изяществу стоитъ засіять въ своей красотѣ, чтобъ всѣ подобныя клеветы развѣялись какъ туманъ. Несмотря на невыгодное помѣщеніе въ программѣ, несмотря на всѣ искаженія въ исполненіи, эта «Симфоническая фантазія» Листа публикѣ необыкновенно понравилась, сразу. Неожиданная яркость поэтическаго впечатлѣнія вызвала самые горячіе аплодисменты.

Исполняли въ первый разъ въ Петербургѣ отрывки изъ ораторіи Листа— «Святая Елисавета».

Листъ, какъ извѣстно, крайній «прогрессистъ» и каждое новое произведеніе его дѣйствительно свидѣтельствуетъ о громадныхъ успѣхахъ, которые онъ дѣлаетъ какъ въ отношеніи интеллектуальнаго, такъ и техническаго развитія своего искусства. Послѣднее время онъ работалъ главнымъ образомъ въ области, мало затрогиваемой въ наши дни—въ области духовной музыки. Внося туда богатые результаты ученыхъ изслѣдованій о спеціальномъ колоритѣ (въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова) и пріобрѣтенія новѣйшей оркестровки, Листъ сумѣлъ оживить эту, почти по-

кинутую область и сдѣлать ее интересной наравнѣ съ симфоніей, имѣющей непосредственную программу, и съ драматической музыкой. Такъ же, какъ и опера, духовная музыка—съ этой новой точки зрѣнія — допускаетъ, и даже требуетъ, соединенія всѣхъ жанровъ музыки, всѣхъ стилей (подчиненныхъ, конечно, основной мысли); она представляетъ идеалъ неисчерпаемаго богатства.

Отрывки изъ ораторіи «Елисавета», несмотря на всѣ ихъ значительныя достоинства, произвели на меня впечатлѣніе не органическаго творчества, а головной работы. Нельзя не одобрить намѣреніе основать большую часть своего произведенія на мелодіяхъ, данныхъ сюжетомъ (на обрядовыхъ «canto-fermo», заимствованномъ у гимновъ католической церкви и на средневѣковыхъ пѣснопѣніяхъ). Спеціальный, историческій колоритъ, понятый и осуществленный подобнымъ образомъ, составляетъ одно изъ величайшихъ пріобрѣтеній новѣйшаго искусства. Но развитіе гимна «Quasi stella matutina» въ оркестровой интродукціи страдаетъ аффектированной, утомительной монотонностью. Даже пѣніе самой Елисаветы не обладаетъ увлекательностью оригинальнаго мелодическаго вдохновенія. Впрочемъ, воздерживаюсь отъ окончательнаго сужденія о сложномъ произведеніи, выслушавъ въ первый разъ только нѣсколько отрывковъ. Самый лучшій изъ нихъ, это хоръ крестоносцевъ, весьма эффектный, написанный нѣсколько во французскомъ вкусѣ.

Во всякомъ случаѣ, мы должны быть благодарны г. Балакиреву за то, что онъ включилъ въ свою программу хоть нѣкоторые отдѣлы произведенія настолько же новаго, сколько и интереснаго.

Собственно говоря, ораторія должна бы быть исполнена цѣликомъ, иначе не достигается цѣль произведенія. Но лучше что-нибудь, чѣмъ ничего.

«Die Graner Messe» написана для освященія церкви въ г. Гранѣ [1]). Самъ авторъ управлялъ (на хорахъ церкви, передъ органомъ) оркестромъ изъ 70 человѣкъ и хоромъ изъ 250 человѣкъ (составленнымъ изъ разныхъ Sing-Vereino'въ Лейпцига).

Касательно музыкальнаго творчества, музыкальной производительности вообще, мы съ вами живемъ въ престранное время! Въ прошломъ вѣкѣ и въ началѣ нынѣшняго, когда публика и критика стояла къ сочинителямъ музыки въ отношеніи наивности, всякій, кто писалъ квартетъ или тріо, или сонату, или хоть двѣ, три пѣсенки и напечаталъ свои произведенія, «свою» музыку, тотчасъ поступалъ въ полкъ композиторовъ, и на него смот-

---

[1]) Древнѣйшая церковь Венгріи. Освященіе происходило въ 1856 году.

рѣли съ подобающимъ уваженіемъ, какъ на одного изъ героевъ музыкальнаго Парнаса. Слава такая, по крайней мѣрѣ на время, доставалась донельзя легко. (У насъ въ литературѣ было то же самое въ концѣ прошлаго и до тридцатыхъ годовъ нынѣшняго столѣтія). Теперь всѣ порядки перемѣнились.

Наивность сужденія въ критикѣ исчезла совершенно, въ публикѣ (я говорю про германскую) начинаетъ исчезать. Между тѣмъ авторская извѣстность, слава достается иногда легко, иногда до невѣроятности трудно, иногда по заслугамъ, иногда чуть не даромъ, и тутъ преудивительныя совершаются явленія! Критика разрабатываетъ тщательно трудные вопросы музыкальной эстетики, доходитъ до результатныхъ мнѣній, о которыхъ философамъ прошлыхъ столѣтій и не снилось; критика нынѣшняя въ состояніи распознать, разоблачить сразу поэзію отъ не-поэзіи, музыку отъ не-музыки, искусство отъ шарлатанства, разсудочность отъ вдохновенія. Критическіе взгляды серьезные вкореняются отчасти и въ слояхъ высшей образованной публики. Чего жъ бы лучше для судьбы искусства? Но, на ряду съ этимъ, вотъ что бываетъ на практикѣ: нотная пачкотня, въ которой нѣтъ ничего кромѣ ремесленнаго умѣнья нанизывать ноту къ нотѣ, аккордъ къ аккорду, рутинная, дюжинная производительность, которая должна бы была со стороны критики нынѣшней сразу быть оттолкнута въ яму забвенія, «несуществованія» въ искусствѣ, печатается, рекомендуется, анализируется «con amore» даже знатоками дѣла; имя автора такой пачкотни, наводняющей многіе музыкальные магазины, красуется въ числѣ первостепенныхъ знаменитостей! Съ другой стороны, произведенія вдохновенныя, строго-органическія, и этимъ организмомъ, расцвѣтающимъ изъ главной, всеединой мысли, этимъ общимъ результатнымъ настроеніемъ, пролагающія новыя стези въ искусствѣ, блистательно открывающія ему новые, безконечные горизонты, такія произведенія, передъ которыми прежде всего надо преклониться въ прахъ каждому, кто чтитъ святость искусства, такія произведенія остаются долгое время едва замѣченными, достигаютъ публичности только послѣ необыкновенныхъ, невѣроятныхъ препятствій! Достигаютъ публичности, но публика, настроенная враждебными толками, молчитъ въ недоумѣніи, а журналисты, всею возможною ядовитостью, ополчаются противъ новыхъ, по ихъ принципамъ, незванныхъ гостей въ искусствѣ, стараются заклеймить и самыя произведенія и авторовъ ихъ позорною насмѣшкою надъ чистѣйшими, идеальными стремленіями, стараются запятнать славу, въ самый моментъ ея возниканія, грязью изъ постыднаго смѣшенія желчи, зависти и отсталаго туповидѣнія! Вотъ мысли, которыя промелькнули во мнѣ (процессъ мысли, какъ вамъ извѣстно, побыстрѣе процесса слова) при первыхъ звукахъ глубоко-религіозной, высоко-поэтической мессы Листа! Мнѣ

жалко вспомнить, сколько есть на свѣтѣ людей, даже любящихъ музыку, которые Листа, какъ сочинителя музыки, знаютъ только авторомъ «Хроматическаго галопа»! Подробный разборъ музыкальныхъ красотъ величественной мессы Листа составилъ бы не статью, а брошюру. При этомъ я не имѣю еще права на такой разборъ (безполезный безъ нотныхъ примѣровъ), не имѣвъ передъ собою партитуры этого громаднаго произведенія. Слышавъ его только однажды безъ предварительнаго подготовленія чтеніемъ этихъ нотъ, хотя бы въ эскизѣ, я могу говорить только объ общемъ характерѣ мессы, о настроеніи, которое она рождаетъ въ душѣ. Изъ легіона мессъ (католическихъ обѣденъ) есть—однѣ безъ оркестра, въ чисто-ритуальномъ, литургическомъ характерѣ (мессы Палестрины, современниковъ его и ихъ школъ); есть мессы съ оркестромъ, стиля исключительно полифоническаго (мессы Баха); есть мессы съ оркестромъ стиля свободно-музыкальнаго (мессы Моцарта, Гайдна, Гуммеля, Керубини и др.). Во многихъ изъ мессъ этого разряда характеръ музыки чисто-концертный, весело-симфоническій въ вѣнскомъ вкусѣ и итальянски-медоточивый въ вокальныхъ соло; онъ ушелъ далеко въ сторону отъ истиннаго, строгаго назначенія церковной музыки. Композиторъ, который могучимъ взмахомъ своего лирическаго полета возвратилъ музыку мессы къ идеальной строгости религіознаго настроенія, который примирилъ формы современнаго ему искусства, даже формы драматической выразительности и всѣ богатства инструментовки, съ условіемъ стиля полифоническаго и стиля литургическаго старинныхъ итальянцевъ, былъ Бетховенъ въ своей первой мессѣ (C-dur, op. 86). Бетховенъ, стоя совершенно на почвѣ современнаго ему церковнаго стиля, глубоко проникнутъ содержаніемъ текста и чудесно передалъ настроеніе прозрачной, теплой, дѣтски-простодушной вѣры. Во второй своей большой мессѣ (Missa solemnis D-dur, op. 123) Бетховенъ подарилъ искусству произведеніе громадности титанической, бездну премудрости и неиссякаемый родникъ красоты.

Формы Палестрины, стиль Баха и Генделя, неслыханныя сочетанія вокальныя, симфоническія изъ сокровищницы самого Бетховена (изъ періода девятой симфоніи и послѣднихъ квартетовъ) сплетаются, скрещаются въ этомъ дивномъ произведеніи и дѣлаютъ изъ него широкую, необъятную ткань музыкальныхъ чудесъ на службу единой, всецѣльной, глубоко-религіозной мысли. Эту недосягаемо-великую мессу Бетховенъ самъ считалъ лучшимъ, полнѣйшимъ, высочайшимъ изъ своихъ твореній. Судите поэтому, какъ высоко я поставлю музыку Листа, если скажу, что въ общемъ результатномъ настроеніи, въ грандіозности формъ и всего стиля, въ поразительной красотѣ сочетанія оркестровыхъ и голосовыхъ, Missa solemnis Листа (тоже D-dur) въ ближайшемъ родствѣ со второю мессою Бетховена.

И между тѣмъ новое произведеніе ничуть не подражаніе Бетховенской мессѣ. Многимъ моментамъ текста данъ совершенно иной поворотъ, и вообще, тогда какъ въ Бетховенской мессѣ каждая музыкальная мысль проведена по всѣмъ фазисамъ самаго широкаго развитія, въ мессѣ Листа замѣтенъ «лаконизмъ» стиля, направленіе передавать смыслъ текста, внушать данное религіозное настроеніе немногими музыкальными образами, сильно и выпукло воплощенными. Особенно поразительное дѣйствіе на меня имѣли: начало мессы—Kyrie eleison, многія мѣста изъ Gredo (картина Страшнаго суда передана съ величіемъ неслыханнымъ!) и «Benedictus». Какъ бы я хотѣлъ слышать эти красоты еще и еще! Мастеръ, великій мастеръ и великій поэтъ въ звукахъ! Теперь уже недолго ему ждать, пока предъ нимъ преклонится весь музыкальный міръ. Пора одуматься критикѣ и публикѣ! Вагнеръ побѣдилъ, побѣдитъ и другой, столько ему родственный геній! Какъ онъ управляетъ исполненіемъ, какъ онъ, вліяніемъ своего капельмейстерскаго жезла, магнетизируетъ всю массу пѣвцовъ и инструментистовъ, этого нельзя разсказывать.

Въ церкви не аплодируютъ, но замѣтно было, что «Грановская месса», исполненная еще въ первый разъ для Лейпцига, произвела впечатлѣніе могучее. Даже враги новаго направленія, личные враги Листа (ихъ было не мало въ огромной толпѣ слушателей; пустого мѣста въ церкви не оставалось), всѣ эти кривотолки и клеветники должны пріутихнуть на время. Лейпцигское празднество было для Листа днями двухъ блистательныхъ побѣдъ надъ врагами новаго направленія музыки. Это, разумѣется, и была главная цѣль празднества, которое, какъ Листъ писалъ мнѣ, никакъ не должно быть смѣшиваемо съ обыкновенными нѣмецкими фестивалями, каждый годъ появляющимися въ количествѣ дюжинъ. На юбилеѣ лейпцигской музыкальной газеты дѣло шло объ окончательномъ завоеваніи Листомъ и его школою почвы, которую оспариваютъ у него туповидцы, рутинисты и завистники, въ продолженіе цѣлаго десятилѣтія. Теперь знамя новой школы, новаго направленія въ музыкѣ геройскою рукою Листа водружено въ самомъ сосредоточіи германской муз. жизни, въ Лейпцигѣ.

Дорога «музыкальныхъ картинъ и иллюстрацій» для концертовъ на темы Гётева «Фауста» соблазнила очень многихъ композиторовъ; но всѣхъ, не исключая ни Берліоза, ни Шумана, ни Литольфа, не привела къ утѣшительнымъ результатамъ; всѣхъ поставила въ ложное, косое отношеніе къ задачѣ.

Изъ разрозненныхъ сценокъ и картинокъ никакой геній не въ состояніи создать что-нибудь ц ѣ л ь н о е.

Несравненно болѣе разумные, болѣе просвѣщенные, болѣе логичные въ своихъ художественныхъ намѣреніяхъ, нежели всѣ поименованные—

два современные намъ композитора отнеслись къ предмету глубже, дѣльнѣе и, задавшись мыслями великаго поэта, произвели въ своемъ искусствѣ истинно-симфоническія картины на тему Гётева «Фауста». Эти двое избранниковъ—Вагнеръ въ своей «Faust-ouverture» и Листъ въ своей «Faust-symphonie». (Что оба они никакъ не могли «обойти», въ своемъ творчествѣ, Гётево созданіе, это уже какъ будто само собою разумѣется: сюжетъ слишкомъ заманчивъ для музыкантовъ, работающихъ въ Германіи и на германской почвѣ).

Какъ Вагнеръ въ своей увертюрѣ, восхищающей даже заклятыхъ враговъ «вагнеризма», темою себѣ взялъ ничуть не внѣшнія сцены изъ Гётева созданія, не драматическія ситуаціи съ колоритною обстановкою, а внутреннюю борьбу въ душѣ Фауста, или еще вѣрнѣе—одинъ эпизодъ этой психической борьбы, выраженный въ сценѣ первой бесѣды Фауста съ Мефистофелемъ, такъ и Листъ, въ своей симфоніи, держится исключительно въ области внутренней, душевной и создаетъ нѣчто цѣльное, органическое изъ характерныхъ психическихъ эскизовъ, навѣянныхъ созданіемъ Гёте.

Листъ очень мѣтко озаглавилъ свое произведеніе такъ: «Symphonie in drei Charakterbildern, nach Göthe». I-я часть (или первая характерная картина)—самъ Фаустъ; II-я часть—Гретхенъ; III-я часть—Мефистофель; затѣмъ, въ видѣ «эпилога» или развязки: мужской хоръ и соло тенора на текстъ изъ заключительной сцены второй части Гётевой поэмы («Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss» и т. д.).

Прослушавъ Вагнерову «Faust-ouverture», одинъ изъ нашихъ музыкальныхъ рецензентовъ не постыдился напечатать, что въ средней части увертюры прелестно выражена «Гретхенъ», тогда какъ о Гретхенъ въ томъ произведеніи и помину нѣтъ; вся вещь построена на характерѣ Фауста, на тревогѣ и сомнѣніяхъ его мощнаго духа (девизъ изъ текста Гёте, выставленный Вагнеромъ въ заголовкѣ его музыкальнаго созданія, долженъ былъ руководить г. критика; но... «глупцамъ законъ не писанъ»).

Въ такомъ родѣ и многіе нѣмецкіе рецензенты, прослушавъ симфонію Листа и смѣшивая программную музыку съ музыкальной живописью деталей, отыскивали въ первой части Листовой симфоніи: появленіе духа земли (Erdgeist), пасхальный гимнъ, сонъ Фауста подъ пѣніе демоновъ и т. д.

Такого рода комментаріи весьма забавны, когда дѣло идетъ о весьма серьезно задуманной психической картинѣ самого Фауста, этого отвлеченнаго идеала человѣка вообще въ тайныхъ его, мрачныхъ стремленіяхъ (der Mensch in seinem dunklen Drange). Душевная драма этой тревоги неудовлетвореннаго, мощнаго, титаническаго духа, эта жажда познаній, жажда наслажденій, разрывъ съ внѣшнимъ міромъ, разрывъ съ самимъ

собою, съ жизнью—вотъ въ чемъ «программа» первой части симфоніи. Въ бурномъ своемъ потокѣ, эта первая часть разрабатываетъ четыре главныя, музыкальныя мысли и три второстепенныя.

Характеръ Гретхенъ высказывается музыкою гораздо понятнѣе и яснѣе въ прелестномъ Adagio, только изъ двухъ главныхъ мыслей, которыя рисуютъ душу Маргариты во всей ея граціи ангельской простоты; эпизодомъ въ этомъ Adagio является влюбленность Фауста — одна изъ темъ первой части.

Понятно, что покушеніе искать въ этомъ Adagio сцену въ саду, или сцену въ церкви, или пѣсенку «Meine Ruh ist hin», или сцену въ тюрьмѣ—успѣхомъ не увѣнчаются, а обнаружатъ только непониманіе авторской задачи.

Точно такъ же забавно было бы покушеніе найти сцену у вѣдьмы или «Walpurgisnacht» въ послѣдней части симфоніи, озаглавленной «Мефистофель»: мысль автора доходитъ здѣсь до крайнихъ предѣловъ тонкой осмысленности, разумности въ музыкальной программѣ.

Листъ, для выраженія Мефистофеля, не прибѣгъ ни къ одному новому мотиву въ своей симфоніи.

«Скерцо»—озаглавленное именемъ адскаго собесѣдника Фауста—есть «ироническое», демонски-злобное искаженіе, осмѣяніе мотивовъ самого Фауста, изъ первой части симфоніи. Мефистофель отнюдь не «характеръ», потому что не личность, не человѣкъ; онъ — отвлеченность, абстрактъ, духъ отрицанія («Ich bin der Geist, der stets verneint»). Смѣлая эта задача съ изумительнымъ мастерствомъ и богатствомъ красокъ и формъ выполнена Листомъ. На большинство вкусовъ и въ Германіи приходится, конечно, «Adagio-Гретхенъ»; но для людей, способныхъ оцѣнять умъ и энергію мысли въ музыкѣ, адское скерцо доставитъ наслажденіе навѣрно не меньше, если не больше.

Такъ, «Гретхенъ» демонъ не касается въ своей всеразрушающей иронiи, не пятнаетъ своимъ сардоническимъ хохотомъ, зато главная тема—Гретхенъ, возведенная въ субликатъ, какъ принципъ «вѣчной женственности» (das ewig Weibliche), подъ конецъ одерживаетъ побѣду надъ демонскимъ вліяніемъ на душу Фауста: такъ и въ самой поэмѣ Гёте. Заключительный мужской хоръ симфоніи на слова изъ послѣдней сцены поэмы есть не что иное, какъ развитіе темы Гретхенъ въ просвѣтленно-мистическомъ характерѣ.

Впечатлѣніе отъ симфоніи Листа можетъ быть весьма различно, смотря по степени подготовки и воспріимчивости слушателей; но каждый, сколько-нибудь толковый человѣкъ долженъ согласиться, что въ планѣ, въ концепціи симфоніи на Гётеву тему мудрено быть простымъ и логическимъ болѣе Листа.

III. ЛИСТЪ КАКЪ ЧЕЛОВѢКЪ.

Печальное личное положеніе Вагнера, рѣшительное отчужденіе его отъ всѣхъ круговъ и кружковъ дрезденскаго общества заставляло его много внутренно надъ собою работать, и еще одинъ глубочайшій психологическій предметъ сталъ являться ему въ видѣ музыкальной драмы.

По многимъ причинамъ, объ осуществленіи этого высшаго предмета на сценѣ невозможно было и помышлять,—вскорѣ Вагнеръ долженъ былъ отступиться отъ такой трагической задачи совсѣмъ.

Въ постоянномъ разладѣ съ собою и въ совершенномъ отчужденіи отъ собратовъ застало Вагнера дрезденское возмущеніе въ началѣ 1849 года. Онъ былъ, однако, лично замѣшанъ въ смутахъ и, чтобы спасти себя отъ казни или вѣчнаго заточенія, принужденъ былъ бѣжать изъ своего отечества. Такимъ образомъ уже и офиціально прервалась публичная его дѣятельность, какъ придворнаго саксонскаго капельмейстера; Вагнеръ, вполнѣ отрезвившійся отъ своихъ политическихъ грезъ, впервые въ жизни почувствовалъ себя совершенно свободнымъ, и оттого счастливымъ, даже веселымъ, хотя не имѣлъ куда голову приклонить.

Спасаясь бѣгствомъ, онъ достигъ Веймара, гдѣ въ особѣ Франца Листа нашелъ себѣ искренняго друга и защитника отъ всѣхъ золъ. Взаимныя отношенія этихъ двухъ великихъ артистовъ такъ важны въ судьбѣ самого Вагнера и въ судьбѣ искусства, что здѣсь надобно привести подробно разсказъ Вагнера объ этихъ отношеніяхъ, опять изъ высоко-замѣчательной брошюры «Mittheilungen an seine Freunde». По глубокой искренности, по горячности и, можно сказать, святости своего направленія, эта автобіографія далеко превосходитъ знаменитыя «Признанія» Руссо («Les Confessions»).

«Въ первый разъ встрѣтилъ я Листа—пишетъ Вагнеръ—во время моего перваго пребыванія въ Парижѣ, и именно въ то время (1840), когда, разочарованный и оскорбленный неудачами и непріятностями всякаго рода, пересталъ питать малѣйшую надежду на парижскій успѣхъ.

Листъ былъ для меня совершеннымъ контрастомъ моего тогдашняго положенія.

Въ томъ большомъ свѣтѣ, куда тянула меня жажда извѣстности, Листъ былъ какъ у себя дома; онъ взросъ среди самаго блестящаго общества и сдѣлался его восторгомъ въ то время, какъ я былъ совершенно оттолкнутъ общею холодностью. Знакомство мое съ Листомъ было самое поверхностное, ограничилось однимъ визитомъ, котораго я не захотѣлъ повторить. Я очень легко могъ бы себѣ объяснить, почему, какъ неизвѣстный еще германскій музыкантъ, не имѣю никакого права на особенное

вниманіе со стороны Листа, знаменитаго уже; но мнѣ казалось тогда, что Листъ уже такъ родился, чтобы всею натурою быть мнѣ чуждымъ и даже враждебнымъ. Мишурный блескъ модной знаменитости, который окружалъ въ то время Листа, казался мнѣ преградою неодолимою для того, чтобы онъ когда-нибудь могъ понять меня и мои художественныя цѣли.

Все это я высказывалъ въ пріятельскомъ кругу, и многое изъ моихъ словъ дошло до Листа нѣсколько позже, именно когда, вмѣстѣ съ успѣхомъ «Ріэндзи» въ Дрезденѣ, началась моя извѣстность.

Для меня теперь есть что-то трогательное въ припоминаніи всѣхъ случаевъ, когда Листъ старался дать мнѣ о себѣ иное мнѣніе. Еще онъ не зналъ ничего изъ моей музыки,—слѣдовательно, не симпатическое влеченіе артиста къ артисту высказывалось въ этихъ стремленіяхъ сойтись со мною ближе; это было просто желаніе уничтожить случайно возникшую дисгармонію, къ чему присоединялось также чрезвычайно деликатное сомнѣніе со стороны Листа, не оскорбилъ ли онъ меня чѣмъ-нибудь.

Кому извѣстны вѣчный эгоизмъ и безграничное равнодушіе въ обыкновенныхъ житейскихъ отношеніяхъ и особенно въ отношеніяхъ артистовъ между собою, тотъ долженъ встрѣтить съ изумленіемъ и восторгомъ такое явленіе, какимъ былъ для меня этотъ необыкновенный человѣкъ.

Но въ то время я еще не могъ вполнѣ оцѣнить превосходныхъ душевныхъ качествъ Листа. На самое заискиваніе сближенія со мною съ его стороны я, по всегдашней мнительности, смотрѣлъ недовѣрчиво и старался находить для этого факта побужденія самыя тривіальныя.

Листъ въ Дрезденѣ былъ на одномъ представленіи «Ріэндзи» (которое почти нарочно для себя выхлопоталъ), и вотъ со всѣхъ сторонъ стали доходить до меня вѣсти и доказательства, что Листъ ретиво старается какъ можно болѣе сообщать всѣмъ свою симпатію къ моей музыкѣ, распространять мою извѣстность и славу, дѣлать для меня «пропаганду».

Случилось, что именно въ то время, когда я болѣе и болѣе убѣждался что мнѣ, съ моими драматическими цѣлями, нельзя разсчитывать ни на какой успѣхъ,—Листъ своею дѣятельностью устроилъ убѣжище для моей музыки. Листъ въ эту эпоху окончилъ свое виртуозное скитальничество по Европѣ и изъ любимѣйшаго гостя первѣйшихъ столицъ міра превратился въ скромнаго обитателя одного тихаго германскаго уголка, поселился въ Веймарѣ и взялся за капельмейстерскій жезлъ.

Въ Веймарѣ нашелъ я себѣ пріютъ, когда спасался изъ Дрездена и, не зная еще хорошенько, что̀ именно мнѣ угрожало въ отечествѣ, долженъ былъ пробыть нѣсколько времени въ Тюрингіи. Въ самый тотъ день, когда въ Веймаръ пришло извѣстіе о несомнѣнной гибели, меня ожидающей въ Саксоніи, я былъ на пробѣ своего «Тангейзера», дирижируемаго Листомъ.

Я былъ изумленъ имъ, какъ капельмейстеромъ; въ его управленіи оркестромъ я увидѣлъ полное осуществленіе моего идеала.

Что я прочувствовалъ, когда создавалъ эту музыку, Листъ прочувствовалъ, управляя исполненіемъ оперы; что я желалъ высказать, когда писалъ эти ноты, Листъ высказалъ въ воплощеніи этихъ звуковъ!

Удивительная судьба! Черезъ дружбу этого несравненнаго человѣка, въ тѣ минуты, когда я становился изгнанникомъ, лишался отечества,—я пріобрѣлъ вожделѣнную и никогда не находимую отчизну для моего искусства!

Быструю, рѣшительную помощь вездѣ, гдѣ помощь была необходима, открытое сердце для всѣхъ моихъ желаній, искреннѣйшую преданность ко всему существу моему,—все это я нашелъ въ Листѣ. Онъ сталъ для меня неоцѣненнымъ, истиннымъ другомъ!»

Итакъ, при помощи Листа, Вагнеру удалось переселиться въ Парижъ. Между тѣмъ Листъ дѣятельно занимался постановкой «Тангейзера» на веймарской сценѣ.

«Тангейзеръ» былъ данъ въ Веймарѣ 16 февраля 1849 г., и Листъ имѣлъ радость видѣть, что громадныя усилія его увѣнчаны полнымъ, рѣшительнымъ успѣхомъ. Но чтобы достичь этого успѣха, при совершенно новомъ стилѣ Вагнеровой оперы, требовалось то внутреннее геніальное могущество, которое присуще Вагнеровымъ созданіямъ, и та геніальная, геройская энергія, которою побѣдоносно обладаетъ Листъ во всѣхъ своихъ предпріятіяхъ.

Успѣхъ «Тангейзера» въ Веймарѣ подъ управленіемъ Листа обратилъ на эту оперу вниманіе всей вообще нѣмецкой публики, и мало-по-малу, сквозь длинныя цѣпи противодѣйствія, недоброжелательствъ и предубѣжденій въ театральномъ бытѣ, въ критикѣ и въ публикѣ, эта опера водворилась въ постоянномъ репертуарѣ главныхъ германскихъ сценъ, наравнѣ (по крайней мѣрѣ) съ операми Маршнера и Вебера. Брошюры критическія, въ пользу и противъ Вагнера, посыпались дождемъ. Но на оперномъ горизонтѣ уже забрезжилась заря другого Вагнерова созданія, во многомъ еще высшаго, нежели «Тангейзеръ».

Первый толчокъ къ представленію на сценѣ, еще въ Дрезденѣ оконченной оперы «Лоэнгринъ» былъ данъ самимъ Вагнеромъ.

«Когда при концѣ моего послѣдняго пребыванія въ Парижѣ,—(въ 1849 г.), сообщаетъ Вагнеръ, — больной и въ самомъ трудномъ расположеніи духа, я случайно взглянулъ на партитуру почти мною забытаго «Лоэнгрина», мнѣ сдѣлалось жалко, что этимъ звукамъ, начертаннымъ въ нотныхъ знакахъ, мертвымъ на мертвой бумагѣ, не суждено жить настоящею своею жизнью на сценѣ, въ оркестрѣ, передъ тысячами слушателей. Я

написалъ два слова Листу; отвѣтъ былъ—приготовленіе къ постановкѣ «Лоэнгрина» на веймаровской сценѣ».

Листъ опять помогъ осуществленію Вагнеровыхъ мыслей дѣломъ и словомъ.

Помогъ дѣломъ—преодолѣвая чрезвычайныя препятствія къ постановкѣ весьма трудной и многосложной оперы на небольшомъ, небогатомъ веймарскомъ театрѣ, геройски противоборствуя тупости и закоснѣлости въ исполнителяхъ, въ интендантахъ и въ публикѣ, вынося на плечахъ своихъ, какъ капельмейстеръ, всю громадную отвѣтственность въ исполненіи такого созданія, гдѣ каждое слово, каждая нота—мысль и характеръ; помогъ словомъ—въ томъ отношеніи, что подготовилъ успѣхъ «Лоэнгрина», разъяснилъ понятія для публики новыя, установилъ настоящую точку зрѣнія на Вагнерову геніальность отдѣльной, мастерски написанной брошюрой («Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner»). Итакъ, первое представленіе «Лоэнгрина» совершилось въ Веймарѣ 28 августа 1850 года, въ день юбилея Гердера и открытія ему памятника. Успѣхъ опять, несмотря на сильное противодѣйствіе враждебныхъ Вагнеру партій, былъ замѣчательный.

Листъ—въ постоянномъ своемъ стремленіи къ тому, чего требуетъ польза искусства, несмотря ни на какія въ свѣтѣ преграды, ни на какія толки глупцовъ и завистниковъ—поставилъ въ Веймарѣ «Геновеву» Шумана, которая почти упала въ Лейпцигѣ при первыхъ своихъ представленіяхъ.

Листъ же воскресилъ для друга своего Берліоза въ высшей степени замѣчательную, во многомъ «геніальную» оперу его «Бенвенуто Челлини», которую Парижъ не могъ оцѣнить, а интриги противъ Берліоза постарались уронить совершенно.

РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ.

ОЧЕРКЪ ЖИЗНИ И ПРОИЗВЕДЕНІЙ ВАГНЕРА.

Вильгельмъ-Рихардъ Вагнеръ родился 22 мая 1813 г. въ Лейпцигѣ. Отецъ Вагнера, мелкій чиновникъ при лейпцигской полиціи, умеръ еще во время младенчества Рихарда. Мать вскорѣ вышла за другого, а именно за Лудвига Гейера, актера, живописца и автора нѣсколькихъ комедій. Занятія Гейера потребовали переселенія всей семьи въ Дрезденъ.

По желанію отчима, Вагнеръ предназначался въ живописцы, такъ какъ въ дѣтскіе годы выказывалъ много расположенія къ рисованію. Но едва техническое изученіе этого искусства стало ему надоѣдать, какъ его отчимъ захворалъ и умеръ, и семилѣтній мальчикъ предоставленъ былъ собственному развитію способностей, безъ опредѣленнаго направленія.

Когда отчимъ его лежалъ больной на смертномъ одрѣ, маленькій Рихардъ долженъ былъ ему сыграть на фортепіано двѣ пѣсенки, которымъ только-что выучился, въ томъ числѣ «Jungfernkranz» (свадебный женскій хоръ) изъ только-что появившагося тогда Веберова «Фрейшюца».

Особенаго расположенія къ музыкѣ Рихардъ тогда еще не чувствовалъ.

На девятомъ году онъ поступилъ въ школу (Dresdener Kreuzschule). Надо было учиться. О музыкѣ онъ еще и не думалъ. Двѣ сестры его хорошо учились играть на фортепіано. Онъ прислушивался къ ихъ игрѣ, но самъ еще не начиналъ учиться.

Изъ всей слышанной имъ музыки, больше всего ему понравился «Фрейшюцъ».

На Вебера, котораго онъ часто встрѣчалъ на улицѣ, онъ смотрѣлъ не иначе какъ съ благоговѣніемъ (а если бъ кто-нибудь тогда сказалъ Вагнеру, что онъ будетъ Веберовымъ наслѣдникомъ и во внѣшнемъ положеніи своемъ, какъ и дрезденскій капельмейстеръ, и въ своихъ твореніяхъ, такъ близко родственныхъ музѣ Вебера!).

Домашній учитель, съ которымъ маленькій Вагнеръ занимался переводами изъ Корнелія Непота, сталъ, наконецъ, давать ему уроки и на фортепіано. Тотчасъ послѣ самыхъ первоначальныхъ экзерсисовъ, выучилъ онъ самъ, потихоньку отъ учителя, и наизусть, увертюру «Фрейщюца».

Учитель узналъ объ этомъ и объявилъ, что изъ Вагнера никогда ничего путнаго не выйдетъ.

«И правъ былъ учитель», говорилъ Вагнеръ впослѣдствіи. «Я, точно, никогда не выучился играть на фортепіано».

(Т. е. добавить надо,—въ смыслѣ піаниста, въ смыслѣ какой-нибудь «виртуозности». Вагнеръ между тѣмъ весьма порядочно играетъ на фортепіано, какъ почти всѣ музыкальные авторы).

Съ этихъ поръ однако, со времени фрейшюцовой увертюры, маленькій Вагнеръ игралъ много для себя, и все оперную музыку, и все самымъ отчаяннымъ «doigté».

Ни одного пассажа онъ не могъ дѣлать чисто и получилъ особенную ненависть къ гаммамъ. Изъ Моцарта онъ любилъ только «Волшебную флейту». «Донъ-Жуанъ» не нравился ему, особенно за итальянскій текстъ.

Музыкальныя занятія, однако, были для Рихарда дѣломъ постороннимъ. Главное дѣло были: греческій языкъ, латинскій, миѳологія и древняя исторія.

Но Вагнеръ находилъ время и стихи писать. Умеръ одинъ изъ его соучениковъ, и учителя назначили маленькій конкурсъ для сочиненія стиховъ на смерть этого мальчика; лучшіе стихи предназначались въ печать. Напечатано было стихотвореніе Вагнера. Ему было тогда одиннадцать лѣтъ. Послѣ такого успѣха, его стала преслѣдовать мысль: сдѣлаться поэтомъ. Онъ набросалъ планы нѣсколькихъ трагедій по образцу пьесъ Апеля. Между тѣмъ въ школѣ онъ отличался по литературѣ.

Еще въ третьемъ классѣ перевелъ онъ двѣнадцать пѣсенъ «Одиссеи». Потомъ онъ вдругъ, и очень скоро, выучился по-англійски, съ единственною цѣлью: узнать Шекспира въ оригиналѣ. Онъ перевелъ стихами монологъ Ромео. Съ этихъ, столь юныхъ лѣтъ, Шекспиръ сдѣлался его идеаломъ и вѣчнымъ образцомъ для поэтическихъ его стремленій. Онъ занялся планомъ большой трагедіи, въ которой соединялись главныя черты сюжетовъ «Гамлета» и «Лира». Двадцать четыре человѣка умирали на сценѣ въ продолженіе пьесы, такъ что въ послѣднемъ дѣйствіи автору надо было прибѣгнуть къ выходцамъ изъ царства тѣней, а то бы недостало дѣйствующихъ лицъ. Трагедія эта занимала его цѣлыхъ два года.

Переѣхавъ, между тѣмъ, по семейнымъ обстоятельствамъ, въ Лейпцигъ, онъ поступилъ въ тамошнюю «Nicolaischule». Здѣсь его помѣстили

въ третій классъ, тогда какъ въ Дрезденѣ онъ уже былъ во второмъ. Огорченный несправедливостью, онъ потерялъ любовь къ филологическимъ и другимъ учебнымъ занятіямъ; сдѣлался небреженъ по класснымъ наукамъ и работалъ только надъ своею трагедіей. Пока онъ ее кончалъ, случай привелъ его услышать Бетховенову музыку къ «Эгмонту». Геній Бетховена подѣйствовалъ на Вагнера могущественно еще раньше—въ лейпцигскихъ концертахъ «Gewandhaus'a». Но музыка въ драмѣ Гёте такъ его воодушевила, что онъ не иначе хотѣлъ пустить въ свѣтъ и свою трагедію, какъ съ музыкою въ такомъ же родѣ. Для этого онъ рѣшился написать музыку самъ; но еще не имѣя никакихъ понятій о техникѣ музыкальнаго сочиненія, принялся за изученіе генералъ-баса по книгѣ Ложье (Logier).

Теорія, однако, не давалась такъ скоро: трудности раздражали Вагнера и еще сильнѣе притягивали его къ искусству. Онъ рѣшился быть музыкантомъ. Между тѣмъ семья Вагнера провѣдала о его трагедіи и поняла, для чего онъ сталъ пренебрегать классными занятіями. Его со слезами убѣждали сдѣлаться опять исправнымъ ученикомъ. Въ такихъ обстоятельствахъ, Вагнеръ скрывалъ свою новую страсть—къ музыкальному сочиненію; тихонько отъ всѣхъ написалъ сонату, квартетъ и одну арію. Когда и объ этомъ наконецъ узнали въ семьѣ, Вагнеръ не избѣгнулъ упрековъ въ легкомысліи, почти сумасбродствѣ за то, что принялся сочинять музыку, нисколько не учившись порядочно этому дѣлу и нисколько не владѣя никакимъ инструментомъ.

Вагнеру тогда было шестнадцать лѣтъ;—чтеніе Гофмана настроило его на мечтательность и мистицизмъ. Днемъ и ночью, въ полуснѣ, ему чудились музыкальные призраки, которые объяснили ему тайны гармоніи. Когда онъ сталъ пользоваться настоящими уроками въ этомъ дѣлѣ отъ одного хорошаго музыканта, съ нимъ опять трудно было ладить. Семейству было до крайности непріятно, что Рихардъ и въ этомъ ученіи сталъ небреженъ и не хотѣлъ ничего узнать «по порядку и какъ слѣдуетъ».

Онъ скоро совсѣмъ бросилъ ученье музыкѣ, продолжая сочинять увертюры для большого оркестра. Одна изъ нихъ съ очень курьезною выходкою литавръ, безпрестанно повторяемою, была однажды исполнена въ лейпцигскомъ театрѣ и—разсмѣшила слушателей.

Подъ впечатлѣніемъ пасторальной симфоніи, молодой Вагнеръ задумалъ писать пастушескую пьесу въ родѣ Гётевой «Прихоти влюбленныхъ» (Laune der Verliebten).

Парижская іюльская революція, отозвавшаяся въ цѣлой Европѣ, застала Вагнера на 18-мъ году и произвела на него сильное впечатлѣніе, но вліянія на артистическую его дѣятельность не имѣла. Онъ спокойно

продолжалъ писать сонаты, увертюры, симфоніи и отклонилъ отъ себя сочиненіе оперы на предложенный ему сюжетъ: «Косцюшко».

Вскорѣ послѣ этого, Вагнеръ поступилъ въ университетъ, чтобы слушать философію и эстетику. Обычный для германскихъ студентовъ разгулъ жизни, на время, отвлекъ Вагнера отъ музыкальныхъ трудовъ, но вскорѣ онъ почувствовалъ необходимость изучить музыкальное искусство какъ можно серьезнѣе. По счастливому случаю, онъ нашелъ для себя руководителя, въ какомъ именно нуждался, въ лицѣ кантора лейпцигской «Thomasschule», Теодорѣ Вейнлингѣ. Съ нимъ Вагнеръ пристально занялся контрапунктомъ и скоро усвоилъ себѣ всѣ трудности этой стороны музыкальныхъ знаній. Къ этому времени принадлежитъ написанная Вагнеромъ соната, въ очень скромномъ и простомъ характерѣ.

Въ этомъ же году Вагнеръ написалъ увертюру, исполненную съ успѣхомъ въ одномъ изъ концертовъ Gewandhaus'a.

Вслѣдъ затѣмъ Вагнеръ испыталъ свои силы надъ цѣлою симфоніею. Съ готовою партитурой онъ отправился въ Вѣну, чтобъ узнать этотъ пресловутый своею музыкальностью городъ. Но въ Вѣнѣ тогда онъ вездѣ слышалъ только «Цампу» и Штраусовы попурри изъ «Цампы». На возвратномъ пути Вагнеръ прожилъ нѣкоторое время въ Прагѣ, гдѣ познакомился съ Діонисіемъ Веберомъ и знаменитымъ Томашекомъ. Веберъ, управляя тогда консерваторіею, заставилъ учениковъ ея исполнить многія сочиненія Вагнера, въ томъ числѣ и симфонію. Тамъ же, въ Прагѣ, Вагнеръ написалъ либретто одной оперы съ сюжетомъ довольно дикимъ (это была первая его попытка въ оперномъ родѣ и на собственный текстъ). Возвратясь въ Лейпцигъ, сочинилъ первый нумеръ оперы, большой секстетъ, который заслужилъ одобреніе наставника Вагнерова въ контрапунктѣ, Вейнлинга. Но сюжетъ оперы сильно не нравился сестрѣ Вагнера: молодой авторъ вскорѣ истребилъ и либретто и начатую партитуру.

Въ январѣ 1833 года симфонія его была исполнена съ успѣхомъ въ концертѣ (Gewandhaus'a). Весь 1833 годъ (свой двадцатый) Вагнеръ провелъ въ Вюрцбургѣ, съ братомъ, который, какъ опытный пѣвецъ (отецъ знаменитой впослѣдствіи пѣвицы Іоганны Вагнеръ), былъ ему полезенъ совѣтами. Въ этомъ году Вагнеръ написалъ трехъактную оперу «Волшебницы» (die Feen), на сюжетъ одной сказки Гоцци. Либретто онъ себѣ сочинилъ просто, какъ текстъ мистико-романтической оперы въ тогдашнемъ вкусѣ, чтобы на него можно было написать музыку въ родѣ Вебера и Маршнера. Содержаніе сказки, кромѣ удобности своей для оперы, привлекло симпатію Вагнера и съ психологической стороны.

Фея, изъ любви къ смертному, отказывается отъ своего безсмертія; но для того, чтобъ превратиться въ женщину, должна перенести испытаніе.

Она должна явиться своему возлюбленному въ зломъ и жестокомъ видѣ, чтобъ онъ и тогда не отвергнулъ ея. Въ сказкѣ, фея превращается въ змѣю; возлюбленный цѣлуетъ фею, даже въ этомъ непріязненномъ образѣ, и пріобрѣтаетъ ее себѣ въ супруги.

Вагнеръ передѣлалъ развязку такъ, что фея, превращенная въ камень, высвобождается изъ своего заколдованія—чрезъ страстное пѣніе своего возлюбленнаго, а самъ возлюбленный, за это, по повелѣнію царя волшебницъ, переселяется въ ихъ безсмертное царство.

Въ такомъ сюжетѣ есть зернышко будущаго вагнеровскаго развитія.

Въ morceaux d'ensemble этой оперы вышло много удачнаго, особенно въ финалѣ второго дѣйствія. Въ концертахъ, въ Вюрцбургѣ, отрывки оперы очень понравились.

Окрыленный успѣхомъ и блистательными надеждами, молодой артистъ, въ началѣ 1834 года, возвратился въ Лейпцигъ и предложилъ свою оперу дирекціи тамошняго театра. Прямого недоброжелательства Вагнеръ въ этомъ дѣлѣ не встрѣтилъ, но исполненіе оперы было отложено въ долгій ящикъ.

Между тѣмъ Вагнеръ услышалъ на лейпцигской сценѣ знаменитую пѣвицу Шредеръ-Девріентъ, въ операхъ Беллини: «Монтекки и Капулети». Вагнеръ былъ изумленъ: какъ при столько слабой, ничтожной музыкѣ, великая артистка сумѣла придать такое громадное значеніе роли и партіи Ромео!

«Каждая встрѣча съ этою женщиной въ моей жизни—прибавляетъ самъ Вагнеръ—дѣйствовала на меня электрически; долго, даже теперь (писано въ 1852 году), я ее мысленно видѣлъ и слышалъ всякій разъ, когда чувствовалъ стремленіе къ воплощенію художественныхъ образовъ». Она для Вагнера—какъ онъ самъ любитъ повторять—была главнѣйшею учительницею въ музыкальной декламаціи, этой важнѣйшей основѣ драматической музыки.

Слушая Шредеръ-Девріентъ въ первые раза, Вагнеръ сталъ нѣсколько колебаться въ выборѣ средствъ, которыя ведутъ къ порицательному успѣху на оперной сценѣ. Нисколько не симпатизируя плоскимъ и приторнымъ итальянизмамъ Беллини, молодой художникъ понялъ, однако, что очень возможно въ операхъ и совсѣмъ другое направленіе, теплѣе, искреннѣе, нежели добросовѣстно выработанное, но иногда вовсе не жизненное стремленіе нѣмецкихъ музыкантовъ.

Вагнеру минулъ двадцать одинъ годъ; онъ жадно шелъ навстрѣчу жизни и всѣмъ ея радостямъ.

Произведенія Гейне и все направленіе «юной Германіи» сообщили мыслямъ Вагнера свой тревожный пульсъ. Отвлеченности мистицизма въ душѣ

его должны были уступить направленію чувственному. Красота, блескъ остроумія, пылкость увлеченія—вотъ что мелькало въ идеалѣ его и брало перевѣсъ надъ туманными германскими мечтаніями. Согласно съ этимъ, онъ сталъ больше и больше симпатизировать музыкѣ французской и итальянской. Плодомъ всѣхъ этихъ новыхъ впечатлѣній, этой внутренней борьбы, было новое художественное произведеніе.

На водахъ въ Богеміи Вагнеръ набросалъ планъ оперы: «Запретъ любви» («Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo»). Сюжетомъ послужила пьеса Шекспира «Measure for measure», «Анджело» нашего Пушкина. Цѣломудренно-энергическій характеръ монахини Изабеллы плѣнилъ и сильно воодушевилъ Вагнера; но, стремясь къ кипучей жизни на сценѣ и къ пылу чувственности, онъ распланировалъ сюжетъ нѣсколько иначе противъ оригинала и въ духѣ моднаго въ 30-хъ годахъ направленія. Узелъ драмы у Шекспира развязывается офиціальнымъ возвращеніемъ дюка, скрывавшагося до того времени инкогнито и провѣдавшаго всю исторію. Рѣшеніе герцога и есть «мѣра за мѣру». Вагнеръ устранилъ участіе герцога въ развязкѣ. Онъ кончаетъ пьесу—революціей во время карнавала. Мѣсто дѣйствія перенесено въ столицу Сициліи, для бо́льшаго разгара южныхъ страстей.

Музыка этой оперы была отраженіемъ новѣйшаго стиля французскихъ операторъ, отчасти (съ мелодической стороны) операторъ итальянскихъ, которыя чрезъ пѣніе Шредеръ-Девріентъ сильно подѣйствовали на впечатлительную натуру Вагнера.

Примиреніе этихъ началъ съ принципами нѣмецкой оперы совершилось въ Вагнерѣ позже.

«Первоначальная художественная воля—замѣчаетъ самъ Вагнеръ—не иначе проявляется какъ удовлетвореніе невольнаго стремленія подражать тому, что́ всего сильнѣе на насъ подѣйствовало».

Рѣзкій контрастъ между прежнимъ, мечтательнымъ, религіозно-романтическимъ настроеніемъ Вагнера и пылко-чувственнымъ, весело-искрящимся, которое господствуетъ во второй его оперной попыткѣ, оставилъ глубокіе слѣды въ его душѣ вообще и отразился въ его творчествѣ и впослѣдствіи.

Лѣтомъ 1834 года Вагнеръ получилъ мѣсто «музикдиректора» (помощника капельмейстера) при магдебургскомъ театрѣ. Практическое примѣненіе музыкальныхъ знаній въ обязанности дирижера удалось Вагнеру вполнѣ и очень скоро. Жизнь закулисная, пріятельскія отношенія съ пѣвцами и пѣвицами были ему въ то время совсѣмъ по душѣ. «Разучиваніе и дирижировка легкихъ на ходу французскихъ модныхъ операторъ»—говоритъ самъ Вагнеръ—«доставляли мнѣ истинную, дѣтски-наивную радость, когда по моему мановенію, справа и слѣва капельмейстерскаго пюпитра, возникала вся эта блестящая и веселая жизнь звуковъ».

Въ одномъ концертѣ онъ исполнилъ свою увертюру къ «Волшебницамъ»; она очень понравилась. Но Вагнеръ потерялъ уже всякую симпатію къ первому своему опыту въ оперномъ родѣ и навсегда пересталъ заботиться объ этомъ произведеніи.

Зимою 1835—36 года была кончена вторая его опера,—за нѣсколько дней до того, что вся труппа магдебургскаго театра должна была разойтись. Оставалось только 12 дней на разучиваніе и на репетиціи. Вагнеръ настаивалъ на представленіи оперы съ упрямствомъ невѣроятнымъ. Но эта энергія ни къ чему не послужила: пѣвцы не успѣли хорошенько выучить свои партіи и блуждали по сценѣ будто во снѣ.

Исполненіе «Запрета любви», совершенно неудавшееся при такихъ, самыхъ неблагопріятныхъ обстоятельствахъ, конечно, огорчило Вагнера; но и эта неудача, при тогдашнемъ его легкомысленномъ настроеніи, не могла сдѣлать на него особеннаго впечатлѣнія.

Вагнеръ въ это время велъ жизнь довольно-безпутную; вскорѣ долги, нищета начали его сильно преслѣдовать. Онъ рѣшился выпутаться изъ бѣдствій какимъ-нибудь смѣлымъ шагомъ.

Сперва, съ партитурою «Запрета», отправился въ Берлинъ. Безъ всякихъ связей, въ столицѣ Пруссіи, безъ малѣйшаго покровительства, прямо предложилъ свою оперу дирекціи. Его приняли ласково, обѣщали, но такъ при обѣщаніяхъ и оставили.

Въ самомъ бѣдственномъ положеніи уѣхалъ онъ изъ Берлина въ Кенигсбергъ хлопотать о мѣстѣ «музикдиректора» при тамошнемъ театрѣ чего, послѣ многихъ трудовъ, и добился.

Тамъ, въ Кенигсбергѣ, суждено было Вагнеру влюбиться и жениться (на 24-мъ году) въ самыхъ крайнихъ обстоятельствахъ. Годъ, проведенный имъ въ Кенигсбергѣ (1836), почти пропалъ для искусства. Онъ тамъ написалъ только увертюру на англійскую національную пѣсню: «Rule Britannia».

Тяжкій гнетъ безденежья и всѣхъ возможныхъ стѣсненій въ жизни побуждалъ Вагнера употребить всѣ силы, чтобы поскорѣе выбраться на просторъ. Для этого ему прежде всего казалось необходимымъ бросить мелкоту нѣмецкихъ провинціальныхъ театровъ и явиться на широкомъ артистическомъ поприщѣ, во всемірной столицѣ, въ Парижѣ.

Случайно попался Вагнеру въ руки въ это время романъ Кенига «Die hohe Braut». По обыкновенію, все, что онъ читалъ, обсуживалось имъ только съ той стороны — годится ли это въ оперный сюжетъ? При чтеніи этого романа, въ головѣ Вагнера тотчасъ сложилась опера въ пяти дѣйствіяхъ для Парижа. Не думая долго, онъ написалъ полный проектъ оперы, сцена за сценой, и отправилъ эту работу въ Парижъ, прямо къ Скрибу,

съ просьбою сдѣлать либретто для парижской оперы и предоставить ему, Вагнеру, сочиненіе музыки. Изъ этого, конечно, ничего не вышло. Скрибъ даже не отвѣтилъ на письмо.

Но стремленіе начать что-нибудь серьезное, большое по искусству, росло въ Вагнерѣ, даже безъ примѣненія къ практической цѣли.

Въ такомъ настроеніи, онъ былъ сильно воодушевленъ чтеніемъ Бульверова романа «Ріэндзи» (лѣтомъ 1837 г. въ Дрезденѣ). Историко-политическое событіе, симпатическая личность «послѣдняго изъ трибуновъ» — наконецъ, лирическіе моменты въ этомъ событіи (какъ оно разсказано Бульверомъ): «вѣстники мира», пасхальный призывъ, гимны, сраженія и побѣды,—все это, вмѣстѣ взятое, въ Вагнеровомъ воображеніи сложилось въ большую оперу.

Но прежде нежели Вагнеръ приступилъ къ исполненію задуманнаго плана, внѣшнія обстоятельства отвлекли его отъ сочиненія этого широкозамышленнаго произведенія.

Осенью 1837 г. Вагнеръ получилъ мѣсто капельмейстера въ Ригѣ, въ новооткрытомъ тогда театрѣ подъ дирекціею Голтея (Holtei). Тамъ Вагнеръ нашелъ отличныя средства для оперныхъ представленій и съ любовью принялся за свою должность. Къ операмъ, которыми дирижировалъ, онъ иногда прибавлялъ вновь имъ сочиненные, вставочные нумера для солистовъ. Сочинилъ также текстъ для небольшой комической оперы «Счастливая семья медвѣдей», заимствовавъ смѣшной сюжетъ изъ сказокъ «Тысяча и одной ночи». Началъ было писать и музыку этой оперы, но вдругъ самъ, съ огорченіемъ для себя, замѣтивъ, что собирается сочинить оперу «à la Auber»,—бросилъ это намѣреніе.

Ежедневное разучиваніе музыки Обера, Адана, Беллини скоро произвело въ Вагнерѣ реакцію противъ «легкаго» направленія музыки, которому онъ одно время очень симпатизировалъ и почти подчинился.

Совершенная неспособность нѣмецкой провинціальной публики оцѣнивать достоинство новыхъ произведеній, еще неимѣющихъ готовой славы, болѣе и болѣе утверждала Вагнера въ мысли, что онъ долженъ работать для большой столичной сцены. Но съ этимъ вмѣстѣ представлялись ему довольно ясно и всѣ трудности для осуществленія такого предпріятія. Между тѣмъ и братанье съ актерами, безпутная жизнь закулисныхъ героевъ скоро ему опротивѣли,—онъ дѣлался болѣе и болѣе нелюдимымъ.

Въ такомъ настроеніи приступилъ онъ къ исполненію своего намѣренія: изъ сюжета «Ріэндзи» сдѣлать большую, трагическую, пятиактную оперу. Самый планъ оперы не позволялъ и думать о маленькой провинціальной сценѣ.

Сюжетъ, какъ сказано, воодушевлялъ Вагнера, но онъ самъ признается, что имѣлъ въ виду «идеаломъ» только пышность, блескъ и великолѣпіе большой оперы, въ родѣ Спонтини и Мейербера. Все честолюбіе Вагнера въ этомъ случаѣ клонилось къ тому, чтобъ сравняться съ лучшимъ, что есть въ этомъ родѣ, и если можно—болѣе широкимъ замысломъ, болѣе богатымъ примѣненіемъ средствъ, перещеголять то, что уже бывало на оперной сценѣ. Хотя Вагнеръ не допускалъ при сочиненіи этой оперы ничего, что бы не было въ естественной, органической зависимости отъ сюжета, но самая мысль «написать большую оперу со всѣми требованіями этого рода» была призмой, сквозь которую Вагнеръ смотрѣлъ и на самый сюжетъ въ его цѣломъ и въ его развитіи.

Такимъ образомъ, само собою, Вагнеру представились «пять актовъ» съ пятью блестящими финалами,—дуэты и терцеты, гдѣ они свободно вызывались дѣйствіемъ; явились хоры и маршы, явилась сцена праздника, а затѣмъ и балетъ, не лишній дивертисментъ (какъ часто въ операхъ) и мимическое представленіе исторіи Лукреціи съ Тарквиніемъ, представленіе, устроенное трибуномъ Ріэндзи съ политической цѣлью.

Лѣтомъ 1838 г. Вагнеръ написалъ текстъ оперы, еще не обращая никакого особеннаго вниманія на стихи либретто, требуя только, чтобъ этотъ текстъ былъ не тривіаленъ и удобно ложился подъ музыку. (Между тѣмъ и либретто «Ріэндзи» вышло уже значительно лучшимъ изъ всѣхъ существовавшихъ до того времени оперныхъ текстовъ). Въ это же время онъ, съ необыкновенною любовью къ дѣлу, разучивалъ съ пѣвцами рижской труппы оперу Мегюля: «Іосифъ».

Въ сочиненіи своей оперы, которая его очень занимала, онъ не держался никакого заранѣе принятаго образца; старался только выразить какъ можно вѣрнѣе драматическія положенія, а въ мелодическихъ формахъ, близко придерживаясь французско-итальянскаго стиля Спонтини, старался избѣгнуть плоскости и всего изношеннаго. Съ полнымъ одушевленіемъ онъ проработалъ осень и зиму, такъ что раннею весною 1839 г. у него уже были готовы два первые акта «Ріэндзи».

Въ это время кончился срокъ его контракта съ рижскимъ директоромъ театра, но, по нѣкоторымъ обстоятельствамъ, Вагнеру нельзя было больше оставаться въ Ригѣ. Еще за два года передъ тѣмъ онъ лелѣялъ мысль ѣхать въ Парижъ; теперь, лѣтомъ 1839 г., мысль эта мучила его постоянно, и, не имѣя ни души знакомой въ «новомъ Вавилонѣ», не имѣя никакихъ надеждъ, ни сколько-нибудь порядочныхъ средствъ даже для путешествія, онъ рѣшился пуститься въ долгій путь, убѣдивъ къ этому и жену. Они сѣли на корабль, который обязался доставить ихъ въ Лондонъ. Плаваніе продолжалось три недѣли съ половиной и было обильно

неудачами. Три раза преслѣдовала ихъ сильная буря, и однажды они были даже заброшены къ норвежскимъ берегамъ. Переѣздъ сквозь шкеры произвелъ сильное впечатлѣніе на Вагнера. Ему, во время вояжа, постоянно грезилась старинная легенда «о летучемъ голландцѣ, или морякѣ-скитальцѣ» («Der Fliegende Holländer»), которую онъ еще въ первое время пребыванія своего въ Ригѣ прочиталъ въ разсказѣ Гейне («Salon»). Вотъ главныя черты разсказа.

Голландское судно, огибая мысъ Доброй Надежды въ отдаленныя, полумиѳическія времена, задержано было долгою бурею. Матросы заклинали капитана вернуться, но разгнѣванный капитанъ произнесъ: «Пусть лучше я останусь навѣки вѣковъ на морѣ, но ужъ не вернусь». Въ наказаніе за бласфему, этотъ капитанъ осужденъ безотрадно блуждать по морямъ до самаго Страшнаго суда и приносить гибель встрѣчнымъ кораблямъ.

Но ангелъ милосердія повѣдалъ несчастному, что чрезъ каждыя семь лѣтъ онъ можетъ выходить на берегъ и искать себѣ жену. Если избранная имъ женщина будетъ невѣрна, и она тоже осуждена будетъ на вѣчную погибель; если же захочетъ любить его такъ, что хоть бы умереть за него, тогда эта вѣрность смоетъ вину его: онъ будетъ помилованъ и спасенъ. Молодая норвежская дѣвушка, зная изъ народнаго повѣрья о такомъ приговорѣ, тяготѣющимъ надъ капитаномъ, съ самой ранней юности чувствовала состраданіе къ отверженному моряку,—привязалась къ нему душой. Когда морякъ-скиталецъ высаживается на норвежскій берегъ искать себѣ невѣсту, эта дѣвушка узнаетъ его и клянется любить его. Но преслѣдуемый судьбою морякъ, изъ любви и благодарности за такое самоотверженіе, боится, чтобы дѣвушка не сдѣлалась невольно клятвопреступницей и не погубила тѣмъ души своей, отказывается отъ своего счастья и отплываетъ одинъ. Дѣвушка, видя это, кидается за нимъ въ море. Въ ту же минуту—помилованіе отверженнаго совершается. Онъ вмѣстѣ съ кораблемъ своимъ исчезаетъ въ волнахъ.

Сдѣлавъ на Вагнера сильное впечатлѣніе при чтеніи, этотъ высокопоэтическій разсказъ, подтвержденный моряками, какъ народное преданіе, получилъ жизнь въ душѣ Вагнеровой. Бури, волны, норвежскій берегъ, возня штурмановъ и матросовъ въ дѣйствительности, придали этой морской легендѣ оригинальную физіономію и живыя краски. И только гораздо позже этотъ самый сюжетъ вызвалъ изъ Вагнеровой фантазіи художественное произведеніе.

Для того, чтобъ отдохнуть отъ своихъ Улиссовыхъ бѣдствій, Вагнеръ провелъ недѣлю въ Лондонѣ. Его тамъ ничто не занимало, кромѣ самого города и парламентовъ. Театровъ онъ не посѣтилъ вовсе. Потомъ онъ

оставался съ мѣсяцъ въ городкѣ Boulogne-sur-mer. Тамъ въ первый разъ увидѣлъ Мейербера, познакомился съ нимъ и показалъ ему два готовые акта своего «Ріэндзи». Мейерберъ, всегда очень вѣжливый со всѣми, обѣщалъ Вагнеру свое покровительство въ Парижѣ.

Почти безъ денегъ, зато съ великолѣпными надеждами, прибылъ Вагнеръ въ Парижъ. Рѣшительное отсутствіе знакомства заставило его разсчитывать на содѣйствіе единственно Мейербера. Но, какъ нарочно, Мейерберъ въ это время заѣзжалъ въ Парижъ на самое короткое время, а письменныя рекомендаціи, какъ самъ онъ говорилъ, могли быть слишкомъ мало полезны для молодого иностраннаго художника.

Прежде всего Вагнеръ вошелъ въ сношеніе съ театромъ «de la Renaissance», гдѣ давались и драмы и оперы. Опера «La novice de Palerme», содержаніемъ и музыкой, совершенно подходила подъ характеръ репертуара этой сцены. Покровительство Мейербера имѣло такой результатъ для Вагнера, что одинъ изъ плодовитѣйшихъ писателей театральныхъ, Дюмерсанъ, взялся за переводъ либретто Вагнеровой оперы. Три нумера изъ нея были переведены весьма удачно, такъ, что музыка казалась будто написанной на французскій текстъ. Характеръ оперы, близкій къ французскому стилю, заставлялъ надѣяться на большой успѣхъ,—но вдругъ театръ «de la Renaissance» обанкротился, и всѣ труды и хлопоты Вагнера пропали понапрасну.

Чтобы, чрезъ пѣвцовъ, получить нѣкоторый доступъ въ парижскія гостиныя и сдѣлать свое композиторское имя извѣстнымъ, Вагнеръ написалъ нѣсколько романсовъ на французскіе тексты, въ томъ числѣ на «Двухъ гренадеровъ» Гейне. Но всѣ эти пьески показались парижскимъ диллетантамъ черезчуръ угловатыми и трудными, почти неисполнимыми. Въ духѣ злобы и начинающагося презрѣнія къ окружающей его сферѣ, Вагнеръ быстро задумалъ и написалъ большую пьесу для оркестра, которую назвалъ увертюрой къ «Фаусту» Гёте («Eine Faust-Ouverture»), хотя это было только первымъ аллегро изъ симфоніи на сюжетъ «Фауста».

Текстомъ, поэтическою задачею этой увертюры служитъ нисколько не вся первая часть Гётевой трагедіи. Характера Гретхенъ, внѣшне-драматической борьбы, какъ въ сценахъ драмы, отъ перваго знакомства Фауста съ Маргаритой до сцены въ тюрьмѣ, пластическихъ картинъ жизни, въ родѣ сцены въ ауэрбаховскомъ погребкѣ, или шабаша вѣдьмъ на Блоксбергѣ, напрасно бы стали искать въ этой фантазіи для оркестра. Она вся имѣетъ характеръ чисто-психическій, вся построена на внутреннемъ разладѣ Фауста съ самимъ собою, высказанномъ въ стихахъ изъ второго разговора Фауста съ Мефистофелемъ:

Der Gott der mir im Busen wohnt
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach aussen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod ervünscht, das Leben mir verhasst.

Эти стихи напечатаны на заглавномъ листѣ партитуры (нѣсколько измѣненной авторомъ противъ первобытнаго вида, и изданной въ 1855 году). Такая картина внутренняго психическаго настроенія, въ своемъ глубокомъ паѳосѣ имѣетъ общее съ бетховенскими задачами въ увертюрѣ къ «Коріолану» и въ первой части девятой симфоніи. Съ девятою симфоніею есть сходство даже и въ тонѣ (D-moll) и въ характерѣ самой музыки. Надобно замѣтить, что Вагнеръ именно въ то время тщательно изучалъ девятую симфонію и списалъ для себя всю ея оркестровую партитуру. Каждая подробность партитуры осталась въ памяти Вагнера такъ твердо, что послѣ, черезъ шесть лѣтъ (въ 1846 году) въ Дрезденѣ, онъ всѣми пробами этой симфоніи дирижировалъ на память, не заглядывая въ ноты.

При совершенной неудачѣ всѣхъ стремленій къ широкой художественной дѣятельности въ чужомъ городѣ, столько далекъ отъ истинной музыкальности, какъ Парижъ, Вагнеръ изъ крайней бѣдности принужденъ былъ писать музыку для одного изъ водевильныхъ театровъ, но и въ этомъ ему помѣшало «соперничество» людей болѣе его ловкихъ въ практической жизни. Чтобъ не умереть съ голоду, Вагнеръ—авторъ нѣсколькихъ оперъ, симфоній и увертюръ—долженъ былъ прибѣгнуть къ аранжировкѣ за ничтожную плату «любимыхъ» оперныхъ мотивовъ для рожка съ клапанами (cornet à pistons—любимѣйшій музыкальный инструментъ парижанъ). Время, которое оставалось у него свободнымъ отъ этой поденной работы, онъ посвящалъ на продолженіе своей оперы «Ріэндзи», нимало не помышляя уже о французскомъ ея переводѣ, что представило бы слишкомъ много затрудненій,—но разсчитывая на какой-нибудь изъ большихъ германскихъ театровъ. Такъ, въ довольно скорое время, были окончены остальные три акта «Ріэндзи» (1840 г.) и партитура отправлена въ Дрезденъ.

Озлобленіе на окружающія его обстоятельства привело Вагнера къ открытому бою—въ мысляхъ—со всѣмъ артистическимъ бытомъ нашего времени и съ положеніемъ артистовъ въ отношеніи публики. Такое враждебное противъ общества настроеніе сдѣлало Вагнера литераторомъ. Редакторъ «Gazette Musicale» поручилъ ему, вмѣстѣ съ аранжировкою «любимыхъ мотивовъ», писать за маленькій гонораръ и статейки для журнала.

«Для редактора обѣ работы были равны,—прибавляетъ Вагнеръ,—но

для меня это было иначе. Въ одномъ трудѣ я видѣлъ для себя униженіе; другой представился мнѣ средствомъ отомстить за это унизительное чувство, излить свою желчь—въ ироніяхъ и сарказмахъ. Послѣ нѣсколькихъ общихъ статей по музыкѣ, я написалъ родъ повѣсти (Kunstnovelle), подъ заглавіемъ «Un pélérinage vers Beethoven», потомъ въ связи съ этой другую—«La fin d'un musicien à Paris» («Revue et gazette musicale», 1840). Въ этой я представилъ, съ подмѣсью вымысла и съ юмористической стороны, собственныя мои обстоятельства—доведя моего героя до смерти съ голоду—чего въ дѣйствительности я избѣгнулъ только благодаря случаю. Всякая строчка этой повѣсти была горячимъ протестомъ, воплемъ противъ современнаго положенія артистовъ. Мнѣ говорили, что эта повѣсть довольно позабавила парижанъ. Въ кругу друзей, между которыми я отводилъ душу по вечерамъ, я сознавался, что покончилъ съ Парижемъ, и что молодой музыкантъ, прибывшій туда съ теплыми вѣрованіями и надеждами, дѣйствительно во мнѣ—умеръ».

Спасенію изъ безвыходнаго отчаянія Вагнеръ былъ одолженъ—какъ онъ самъ говоритъ—одной музыкѣ, т. е. творческому музыкальному искусству.

Музыка была его ангеломъ-хранителемъ, давъ ему силу къ борьбѣ съ тяжкими обстоятельствами и внушивъ ему мысль именно теперь, въ страдальческомъ настроеніи духа, приняться за сюжетъ морской легенды («Der Fliegende Holländer»), которой впечатлѣніе было на время изглажено въ Вагнерѣ парижской жизнью. Реакція противъ общества заставила Вагнера болѣе углубиться въ себя и вызвала, еще въ первый разъ въ его жизни, истинно-художественную оперную дѣятельность, т. е. художественный организмъ, родившійся изъ полнаго погруженія въ психически-плодотворное существованіе.

Въ первый разъ на поприщѣ Вагнеровомъ явилось призваніе къ творчеству изъ души, изъ ея внутреннихъ потребностей, а не вслѣдствіе внѣшнихъ соображеній (желаніе писать оперу въ такомъ или такомъ стилѣ и т. д.).

Въ легендѣ о морякѣ-скитальцѣ, Вагнеръ нашелъ миѳическое осуществленіе глубокаго душевнаго стремленія, присущаго человѣку вообще, стремленія къ успокоенію отъ треволненій житейскихъ.

«Въ веселомъ мірѣ древнихъ эллиновъ»—говоритъ Вагнеръ — «встрѣчаемъ мы эту черту, воплощенную въ странствованіяхъ Улисса, въ его стремленіи къ родинѣ, къ дому, къ домашнему очагу, къ женѣ».

Въ христіанствѣ, гдѣ земная родина, только временная, принесена въ жертву вѣчной, небесной, та же черта осуществилась въ легендѣ о Вѣчномъ жидѣ, этомъ вѣчномъ скитальцѣ безъ цѣли и безъ радости, безъ надежды на успокоеніе на землѣ, и оттого съ вѣчною жаждою смерти.

При концѣ среднихъ вѣковъ въ жизни народовъ явился новый моментъ: стремленіе къ открытіямъ земель чрезъ кругосвѣтныя плаванія.

Пройдя чрезъ христіанство и пропитавшись эпохою всемірно-историческихъ путешествій, миѳъ Одиссея слился въ народныхъ преданіяхъ съ миѳомъ Вѣчнаго жида и произвелъ замѣчательную морскую легенду.

Голландскій мореходъ, вслѣдствіе небеснаго суда, преданъ во власть демону бурь и волненій навѣки вѣковъ. Онъ ищетъ себѣ конца—смерти какъ Агасѳеръ, и точно такъ же ее не находитъ.

Но моряку-скитальцу предстоитъ спасеніе — въ женщинѣ, которая жертвуетъ ему собою изъ любви. Такая жена—уже не просто представительница домашняго очага—Улиссова Пенелопа, а женщина вообще, женщина вожделѣнная, предчувствуемая, безконечно-женственная женщина».

До сихъ поръ Вагнеръ только писалъ самъ себѣ стихотворные тексты для оперъ,—теперь онъ сталъ поэтомъ,—и шагъ этотъ совершился не разсудочно, нисколько не чрезъ рефлексію—Вагнеръ былъ преисполненъ одного душевнаго настроенія,—чувствовалъ непреодолимое стремленіе высказаться, воплотить это настроеніе въ художественномъ организмѣ; идеалъ его на этотъ разъ уже могъ воплотиться только въ новыхъ формахъ, на оперной сценѣ небывалыхъ. Все принятое рутинное, условное отпало само собой, осталось то, что необходимо вызывалось содержаніемъ, его органическою мыслью.

Еще прежде совершеннаго отброшенія идеи работать для парижской оперной сцены, Вагнеръ сдѣлалъ сценаріумъ оперы на сюжетъ «Моряка-скитальца» и передалъ этотъ проектъ директору Grand Opéra, Леону Пилье (Pillet), съ которымъ познакомился черезъ Мейербера. Результатъ вышелъ тогда такой, что Пилье, которому сюжетъ очень понравился, сталъ просить Вагнера отступиться отъ этого проекта, за деньги, въ пользу какого-то французскаго музыканта, которому директоръ оперы обѣщалъ въ скоромъ времени хорошее либретто.

Вагнеръ, конечно, не согласился, и дѣло затянулось. Зиму 1840—1841 г. Вагнеръ провелъ въ жестокой крайности, такъ что долженъ былъ совершенно отказатся отъ музыкальныхъ занятій, не имѣя чѣмъ платить за наемъ фортепіано.

Весною 1841 г. Вагнеръ узналъ, что его проектъ переданъ уже французскому стиходѣю Полю Фуше (Fouché). Зная наперед, что подъ какимъ-нибудь предлогомъ французы воспользуются его планомъ и безъ права на то,—Вагнеръ оставилъ проектъ въ рукахъ Пилье, поспѣшилъ вытребовать свои «отступныя», но тѣмъ скорѣе принялся за сочиненіе этого либретто нѣмецкими стихами, потомъ тотчасъ же началъ и музыку.

Перерывъ всѣхъ музыкальныхъ занятій въ продолженіе трехъ чет-

вертей года требовалъ, чтобы Вагнеръ, прежде всего, опять ввелъ себя въ музыкальную атмосферу. Онъ наивно разсказываетъ самъ, что, нанявъ кое-какъ фортепіано, боялся подойти къ нему, боялся удостовѣрить себя, что, быть можетъ, перестал (!) быть музыкантомъ.

По счастію, такъ не случилось. Онъ началъ съ пѣсни матросовъ, потомъ сочинилъ пѣсню норвежскихъ дѣвушекъ за самопрялками, — воображеніе разгорѣлось, работа пошла живо, быстро, и въ теченіе семи недѣль вся опера (въ трехъ актахъ) была готова.

Вагнеръ всегда былъ далекъ отъ сочиненія оперы по какому-нибудь «рецепту». Но, какъ мы видѣли, въ «Ріэндзи» своемъ онъ все-таки еще заботился о большой блестящей оперѣ, по стопамъ Спонтини и Мейербера. Въ «Морякѣ-скитальцѣ», напротивъ, у него была только одна руководящая мысль: передать музыкальною драмою, воплотить на сценѣ, въ дѣйствіи, словахъ и музыкѣ психическое содержаніе этой легенды, которая захватила всю его душу.

Изъ такого глубочайшаго проникновенія содержаніемъ, мимо всѣхъ прочихъ соображеній, формы родились сами собою. Еще безъ всякой рефлективной мысли о реформѣ на оперномъ поприщѣ, вышло произведеніе, на оперной сценѣ небывалое.

Вагнеръ самъ называетъ эту свою, чрезвычайно малосложную оперу —одраматизированной балладой, и дѣлаетъ замѣчательное сознаніе, что музыка оперы, въ главныхъ ея частяхъ, состоитъ изъ одного ея нумера—изъ баллады, которую поетъ героиня пьесы, норвежская дѣвушка Зента.

По окончаніи этого вдохновеннаго и быстро исполняемаго труда, наступили, между тѣмъ, для Вагнера новыя бѣдствія практической жизни. Цѣлыхъ два мѣсяца онъ не могъ приняться писать увертюру къ своей новой оперѣ, хотя увертюра эта уже совсѣмъ сложилась въ его головѣ. Не было времени, потому что для насущнаго хлѣба онъ долженъ былъ дѣлать дюжинныя фортепіанныя аранжировки изъ оперъ Галеви.

«Но я исполнялъ это уже безъ внутренней горечи», пишетъ Вагнеръ. «Во мнѣ жила гордая самоувѣренность. Я сталъ больше понимать самъ себя и, довольный судьбою, переписывался съ родными и друзьями. Мнѣ писали изъ Дрездена о приготовленіяхъ къ постановкѣ «Ріэндзи», изъ Берлина (послѣ отказа лейпцигскаго и мюнхенскаго театровъ) я получилъ извѣстіе, что дирекція оперы готова принять моего «Голландца». Мысленно я былъ уже на родинѣ».

Въ это время попала въ руки Вагнера народная нѣмецкая повѣсть о Тангейзерѣ. Еще гораздо прежде онъ зналъ эту поэтическую средневѣковую легенду изъ разсказа Людвига Тика, но сильнаго впечатлѣнія тог-

да на душу Вагнера этотъ разсказъ не производилъ, весьма вѣроятно потому, что Тикъ во многомъ исказилъ первобытную простоту легенды и придалъ ей не столько глубокій характеръ.

Вотъ сущность эйзенахскаго преданія, которое овладѣло Вагнеровою фантазіею и скоро воплотилось въ художественномъ произведеніи. Рыцарь-пѣвецъ, изъ временъ знаменитыхъ миннезингеровъ и родомъ изъ земли Франковъ, именемъ Тангейзеръ (Tannhäuser), въ одномъ изъ своихъ странствованій по Тюрингіи, проходилъ сумерками близъ горы Герзельбургъ между Эйзенахомъ и Вартбургомъ, жилищемъ тюрингскихъ ландграфовъ. На порогѣ темнаго грота, который велъ въ глубину подгорныхъ пещеръ, стояла очаровательная красавица; изъ глубины подземнаго волшебнаго царства неслись сладкія пѣсни. Соблазнительный призывъ красавицы и упоительные звуки увлекли рыцаря-поэта. Онъ цѣлый годъ оставался въ подземныхъ чертогахъ языческой богини Венеры (превращенной въ чертовку—аскетическими понятіями средневѣковыхъ христіанъ—Frau Venus, eine Teufelinn); но черезъ годъ Тангейзеръ сталъ стремиться опять на свѣтъ Божій; въ душу его запало раскаяніе: онъ пожелалъ молитвами искупить свое грѣховное заблужденіе. Фрау Венусъ всѣми чарами любви, мольбами и просьбами старалась удержать любимаго рыцаря въ своихъ владѣніяхъ, но онъ не покорился этимъ просьбамъ и, призывая себѣ на помощь благодать небесную, вырвался изъ объятій адской богини. Покаяніе привело его въ Римъ, Здѣсь принесъ онъ свою повинную папѣ Урбану и въ горькихъ слезахъ молилъ объ отпущеніи грѣха. Разгнѣванный папа отвѣтилъ такъ: «скорѣе вотъ этотъ сухой пастырскій жезлъ въ моей рукѣ снова зазеленѣетъ свѣжими листьями, нежели ты получишь отъ церкви прощеніе». Тогда отверженный Тангейзеръ, погибшій для неба и для земли, исхода своему отчаянію ищетъ опять въ сладострастномъ упоеніи царства Венеры, идетъ опять къ Герзельбургу и оттуда уже не возвращается. Между тѣмъ, на третій день послѣ проклятія, вымолвленнаго папою, свершилось чудо: его пастырскій жезлъ зазеленѣлъ молодыми листьями. Папа разослалъ гонцовъ во всѣ края свѣта отыскать Тангейзера, чтобы объявить ему о чудѣ, совершившемся въ знакъ его помилованія небомъ, но Тангейзера уже нигдѣ не нашли.

Этотъ миѳъ, исполненный поэзіи и глубокаго психическаго смысла, въ народномъ же разсказѣ состоитъ въ нѣкоторой связи съ другимъ, болѣе историческимъ, преданіемъ о состязаніи миннезингеровъ въ Вартбургѣ (той самой крѣпости близъ Эйзенаха, гдѣ четырьмя вѣками позже содержался въ заточеніи Лютеръ).

И это преданіе о борьбѣ пѣвцовъ при дворѣ покровителя искусствъ, ландграфа Германа, о состязаніи на стихотворной аренѣ между Вальте-

ромъ фонъ-деръ-Фогель-Вейде, Вольфрамомъ фонъ-Эшенбахомъ, Бителъфомъ, Гейнрихомъ Шрейберомъ, Гейнрихомъ фонъ-Офтердингеномъ, венгерскимъ пѣвцомъ Клингшоромъ и другими миннезингерами, преданіе, живущее въ памяти народной и расцвѣченное подробностями въ разнообразныхъ разсказахъ, гдѣ встрѣчается имя и Тангейзера, не было неизвѣстно Вагнеру, особенно изъ повѣсти Гофмана («Der Sängerkrieg auf der Wartburg»); но теперь личность Тангейзера слилась въ его воображеніи съ личностью побѣжденнаго на состязаніи, хотя праваго на самомъ дѣлѣ, Гейнриха фонъ-Офтердингена.

Вагнеръ сталъ пристально изучать среднегерманскую народную поэму объ этой «войнѣ пѣвцовъ»; и въ той же народной книгѣ нашелъ еще завлекательный предметъ для музыкальной драмы въ эпическомъ стихотвореніи Вольфрама фонъ-Эшенбаха «Лоэнгринъ» (Lohengrin). Средневѣковыя нѣмецкія легенды, о которыхъ Вагнеръ прежде едва помнилъ, въ нынѣшнемъ настроеніи его духа и при стремленіи на родину, пахнули на него благотворною свѣжестью, явились богатымъ родникомъ для его творческой силы.

Почти въ одно время съ сюжетомъ «Тангейзера», Вагнеръ сталъ замышлять историческую музыкальную драму изъ послѣдняго времени Гогенштауфеновъ, изъ германскаго элемента въ связи съ сарацынами, которые, при дворѣ императора Фридриха II, окружили германскую жизнь чисто-восточнымъ характеромъ. Главный интересъ драмы сосредоточивался на сарацынской дѣвушкѣ съ пылкою душою, съ энергическою волею, существомъ вдохновеннымъ, въ родѣ пророчицы. Она побуждаетъ сына Фридрихова, Манфреда, утопавшаго въ нѣгѣ и бездѣйствіи, къ военнымъ подвигамъ, и, какъ Дѣва Орлеанская, возводитъ его на престолъ. Манфредъ ее любитъ страстно, но она хранитъ какую-то тяжелую для него тайну.

Спасая жизнь Манфреда при одномъ на него нападеніи, сарацынка ранена и, умирая, признается Манфреду, что она ему родная сестра, незаконная дочь императора Фридриха. Манфредъ снова впадаетъ въ отчаяніе.

Эта историко-поэтическая картина, изъ временъ заката славы Гогенштауфеновъ, погибающаго гибеллинскаго дома, представилась Вагнеру не безъ теплоты и блеска, но скоро померкла совершенно передъ сюжетомъ «Тангейзера».

Характеръ Тангейзера несравненно многозначительнѣе характера принца Манфреда. Въ Тангейзерѣ «гибеллинскій» духъ всѣхъ временъ принимаетъ опредѣленный, пластическій, трогательный образъ. Тангейзеръ, какъ поэтъ, артистъ, человѣкъ въ вѣчныхъ своихъ бореніяхъ, выхваченъ прямо изъ жизни сердца, стало быть чисто-музыкаленъ.

Колебаніе между сюжетомъ «Сарацынки» и сюжетомъ «Тангейзера» мо-

жетъ служить доказательствомъ, что Вагнеръ и при выборѣ предметовъ для своихъ музыкальныхъ драмъ, поступалъ вовсе не «рефлективно», а просто по впечатлѣніямъ своей богато-одаренной поэтической природы; что, проложивъ своимъ «Морякомъ-скитальцемъ» новую дорогу въ искусствѣ, сливъ музыку съ поэтическимъ содержаніемъ тѣснѣе, нежели когда-либо до сихъ поръ бывало на оперной сценѣ, Вагнеръ былъ почти готовъ опять возвратиться къ стилю «Ріэндзи», къ пышнымъ, блестящимъ историческимъ картинамъ, по требованію оперъ во вкусѣ Спонтини и Мейербера. Только внутренній смыслъ «Тангейзера», глубоко охватившій душу Вагнера, заставилъ его съ желѣзною логикою держаться своего новаго, строжайше драматическаго направленія, провести послѣдовательно дальше то полнѣйшее высвобожденіе оперы отъ рутиннаго хлама, что уже съ успѣхомъ начато въ «Морякѣ-скитальцѣ».

Вагнеръ въ 1842 году (29-ти лѣтъ) оставилъ, наконецъ, Парижъ, въ которомъ провелъ почти три года тяжелой борьбы съ нищетою.

Прямой путь на Дрезденъ шелъ черезъ долины Тюрингіи, и Вагнеръ издали взглянулъ на горную крѣпость Вартбургъ, которая для него сдѣлалась дорогою, какъ мѣсто дѣйствія замышляемой имъ оперы.

Въ Дрезденъ Вагнеръ пріѣхалъ по приглашенію, чтобы управлять приготовленіями къ постановкѣ на сцену «Ріэндзи». Передъ самымъ началомъ репетицій, Вагнеръ уѣхалъ еще на нѣсколько дней въ прелестныя окрестности Дрездена—саксонскую Швейцарію. Тамъ онъ написалъ полный «сценарій» Тангейзера.

Но отъ исполненія мыслей художникъ былъ на то время отвлеченъ постановкою прежней его оперы. Надо было многое поубавить, посократить, приспособить къ средствамъ исполнителей. Средства эти были вообще богаты (сопрано—знаменитая Шредеръ-Девріентъ, теноръ—знаменитый Тихачекъ, тогда еще оба въ полномъ цвѣтѣ силъ). Вагнеръ былъ удовлетворенъ успѣшными пробами и такъ былъ расположенъ къ практическимъ трудамъ, что при всѣхъ развлеченіяхъ и занятіяхъ, еще нашелъ время обработать, для дрезденскаго капельмейстера Рейсигера, либретто въ стихахъ на сюжетъ изъ Кенигова романа («Die hohe Braut»), сюжетъ котораго, какъ мы видѣли, занималъ самого Вагнера еще до поѣздки его въ Парижъ. Высокоталантливый исполнитель роли самого Ріэндзи, Тихачекъ, пылалъ энтузіазмомъ къ Вагнеровой музыкѣ, и такое горячее артистическое сочувствіе не могло не дѣйствовать на Вагнера утѣшительно. Это было бальзамомъ для него, послѣ всѣхъ парижскихъ униженій. Въ 1842 году, осенью, наконецъ опера «Ріэндзи» была исполнена на дрезденской сценѣ съ успѣхомъ блистательнымъ, великолѣпнымъ.

Замѣчательно, что многія сцены этой оперы, и сюжетомъ, и поста-

новкою, и костюмомъ, близко родственны капитальнымъ сценамъ Мейербера «Профета»—а именно: сценѣ Іоанна Лейденскаго передъ его воинствомъ, въ лагерѣ; сценѣ коронованія и послѣдней сценѣ оперы. Іоаннъ Лейденскій, такъ же, какъ Ріэндзи, держитъ рѣчи къ народу, выступаетъ во главѣ народа, то въ панцырѣ то въ бѣломъ, священномъ облаченіи, и, такъ же, какъ Ріэндзи, гибнетъ въ пылающихъ развалинахъ своего дворца. Огромная, конечно, разница въ томъ, что Ріэндзи у Вагнера—герой, а Іоаннъ Лейденскій—трусъ и обманщикъ. «Встрѣчу въ мысляхъ» касательно картинной стороны обѣихъ оперъ, легко себѣ объяснить, если вспомнимъ, что «Профетъ или Анабаптисты» еще едва начиналъ создаваться въ головѣ Мейербера, когда онъ въ Парижѣ, въ 1840 г., просматривалъ партитуру Вагнерова «Ріэндзи», и потомъ, въ 1842 г., видѣлъ эту оперу въ Дрезденѣ.

Вагнеръ, за нѣсколько дней извѣстный только въ тѣсномъ музыкальномъ кругу Дрездена, безъ покровителей, безъ средствъ къ жизни, почти безъ пріюта,—сдѣлался вдругъ знаменитостью, сталъ окруженъ внимательностью, участіемъ; вмѣстѣ со славою явилась выгодная перемѣна въ его практической жизни. Онъ получилъ мѣсто второго капельмейстера въ придворной капеллѣ саксонскаго короля (п е р в ы м ъ капельмейстеромъ былъ извѣстный своими сочиненіями Рейсигеръ).

Вагнеръ тогда чувствовалъ уже въ себѣ самомъ сильный разладъ со всѣми условіями современнаго музыкальнаго быта, и потому внутренно не могъ слишкомъ радоваться своему новому назначенію, но покорился волѣ обстоятельствъ и убѣжденіямъ близкихъ друзей. Притомъ самолюбіе его было сильно польщено, и на время онъ примирилъ въ себѣ внутренніе диссонансы.

Тотчасъ вслѣдъ за успѣхомъ «Ріэндзи», дрезденская театральная дирекція захотѣла поставить на сцену и «Голландца». Къ январю 1843 года Вагнеръ успѣлъ разучить эту оперу съ пѣвцами. (Въ Берлинѣ, какъ мы видѣли, было выражено соизволеніе на принятіе этой оперы въ дирекцію, но такая вѣжливость дальнѣйшаго результата не имѣла). Вагнеру было въ высокой степени интересно видѣть, наконецъ, и эту свою «одраматизированную балладу» на сценѣ. Оттого онъ почти навязалъ главную роль (баритона) одному пѣвцу, который самъ чувствовалъ, что роль не по его силамъ.

Шредеръ-Девріентъ геніально осуществила роль Зенты.

Вообще и эта опера имѣла успѣхъ, но несравненно меньшій, нежели «Ріэндзи».

Публика ждала такого же блеска, такой самой пышности, какъ въ «Ріэндзи»; обманувшись въ ожиданіяхъ, приняла новую оперу гораздо хо-

лоднѣе. Такъ какъ одна только Шредеръ-Девріентъ, своимъ вдохновеннымъ исполненіемъ, спасла эту оперу отъ совершеннаго равнодушія публики и своею партіею приблизила Вагнеровы стремленія къ сознанію слушателей, то Вагнеръ возымѣлъ мысль писать оперу нарочно для Шредеръ-Девріентъ, и именно «Сарацынку». Но роль ей не понравилась, и набросанный Вагнеромъ сценарій оперы остался втунѣ.

Вагнеръ самъ разсказываетъ, что новое сближеніе его съ великою артисткою, которая всегда производила на него могучее впечатлѣніе, не прошло безъ глубокихъ слѣдовъ въ его душѣ; но, намекая на волненія любви, не поясняетъ, однако же, въ чемъ именно состояла трагическая сторона этого столкновенія его съ геніальною женщиной.

Въ Вагнерѣ, вслѣдствіе именно этихъ обстоятельствъ, дѣйствовавшихъ на него болѣзненно, явилось стремленіе къ элементу высшему, лучшему, котораго онъ не встрѣчалъ въ жизни,—къ элементу дѣвственному, недосягаемому и, между тѣмъ, преисполненному любви, имѣющей въ основѣ своей и чувственность.

Такое стремленіе всегда идетъ объ руку съ вожделѣніемъ высвободиться изъ реальнаго міра—умереть, чтобъ слиться съ другимъ, идеальнымъ сверхчувственнымъ элементомъ...

Всѣ эти душевныя стремленія осуществились для Вагнера въ Тангейзерѣ, въ его постоянномъ обуреваніи помыслами чувственной, кипучей страстности и постоянномъ вожделѣніи тихаго, мирнаго блаженства нѣжной, ангельски-святой любви въ союзѣ съ дѣвственно-любящею его принцессою Елизаветою,—въ его отверженіи, гоненіи и искупленіи всей борьбы смертію. Подъ такимъ вліяніемъ Вагнеръ быстро написалъ весь текстъ своей оперы на этотъ сюжетъ. Въ такомъ же настроеніи создалъ онъ и ея музыку.

«Постоянное раздраженіе, исполненное томительной, жгучей нѣги, держала въ лихорадочномъ огнѣ мою кровь и нервы, когда я писалъ музыку Тангейзера»—говоритъ самъ Вагнеръ. Онъ такъ горячо работалъ надъ этою оперою, что, чѣмъ ближе подходилъ къ концу труда, тѣмъ больше имъ овладѣвала мучительная мысль, что ему не суждено кончить это созданіе, и, когда дописалъ послѣднюю ноту оперы, почувствовалъ отраду, будто послѣ преодолѣнія смертельной опасности.

Къ строгой послѣдовательности, къ выдержанности стиля этой оперы, задуманной уже безъ малѣйшихъ уступокъ обыкновеннымъ оперным требованіямъ, Вагнеръ побуждался, кромѣ внутренняго влеченья, и внѣшними обстоятельствами.

Несмотря на успѣхъ «Ріэндзи» въ Дрезденѣ, Вагнеръ видѣлъ, что ему не дождаться распространенія своей музыки по Германіи съ тѣмъ, чтобы сдѣлаться обезпеченнымъ съ матеріальной стороны. Главнѣйшія

театральныя дирекціи возвращали ему посланныя имъ партитуры, даже не распечатавъ пакета.

Въ Гамбургѣ былъ поставленъ «Ріэндзи»,—но пѣвецъ главной партіи былъ слабъ и испортилъ все дѣло. Успѣха не было, и Вагнеръ убѣдился, что даже его «Ріэндзи» выше общаго уровня оперной публики.

По случаю своего «Голландца» Вагнеръ имѣлъ радость встрѣтить сочувствіе съ совершенно неожиданной стороны, а именно: отъ кассельскаго капельмейстера, знаменитаго скрипача и композиста Шпора. Весьма теплымъ письмомъ этотъ общеуважаемый маститый маэстро благодарилъ Вагнера за смѣлое новое и глубоко-серьезное направленіе въ искусствѣ и сообщилъ ему, что ставитъ «Голландца» на сцену въ Касселѣ. Между тѣмъ эта опера, исполненная, наконецъ, и въ Берлинѣ, и съ значительнымъ успѣхомъ, по соображеніямъ берлинской дирекціи, скоро исчезла изъ репертуара. Только отдѣльныя личности, изъ числа понимающихъ искусство людей, выражали свою симпатію къ Вагнеру. На общее сочувствіе «массы» публики онъ пересталъ вовсе разсчитывать, и тѣмъ болѣе сталъ углубляться въ организмъ музыкальной драмы, независимо отъ всѣхъ внѣшнихъ условій, и безъ всякаго расчета на успѣхъ.

Окончивъ, подъ страстнымъ вдохновеніемъ, колоссальную партитуру «Тангейзера», Вагнеръ нуждался въ отдыхѣ и отправился на воды, въ Богемію. Но и тамъ художественные замыслы не позволяли ему оставаться въ бездѣйствіи.

Онъ задумалъ сначала написать комическую оперу, которой главнымъ лицомъ хотѣлъ сдѣлать средневѣковаго нѣмецкаго поэта-башмачника, «Ганса Сакса». Эта опера «Die Meistersänger in Nürnberg» являлась въ воображеніи Вагнера въ такомъ отношеніи «къ состязанію пѣвцовъ въ Вартбургѣ», въ какомъ древнегреческія сатирическія пьесы (Satyrspiele) состояли къ трагедіямъ, за которыми непосредственно исполнялись.

Но вскорѣ это веселое, комическое и ироническое расположеніе оставило Вагнера какъ преходящее, не совсѣмъ согласное съ постояннымъ, серьезнымъ строемъ его души, и онъ весь погрузился въ созерцаніе мистическаго миѳа о Лоэнгринѣ, который сталъ постоянно присущъ душѣ Вагнеровой и неодолимо требовалъ воплощенія своего въ музыкальной драмѣ.

Мы видѣли, что въ первый разъ Вагнеръ ознакомился съ легендою о Лоэнгринѣ вмѣстѣ съ народной повѣстью о Тангейзерѣ. Но не это воспоминаніе и, разумѣется, нисколько не чувство расчетливости,—чтобы не выпустить изъ виду случайно встрѣченнаго и счастливаго для оперы предмета (?),—возбудило въ Вагнерѣ новую художественную дѣятельность.

Въ миѳѣ Лоэнгрина, въ томъ видѣ какъ онъ разсказанъ въ средне-

вѣковой поэмѣ (Эшенбаха), было много элементовъ для Вагнера несимпатическихъ. Когда непосредственныя впечатлѣнія поэмы устранились, когда миѳъ остался только въ самыхъ общихъ, очищенныхъ чертахъ, Вагнеръ почувствовалъ всю глубину его психическаго, человѣчественнаго значенія.

«Какъ главная черта легенды моряка-скитальца»—говоритъ Вагнеръ—«является намъ въ весьма ясномъ образѣ изъ древнеэллинскаго міра, въ странствователѣ Одиссеѣ; какъ тотъ же самый Одиссей, вырывающійся изъ объятій Калипсы, убѣгающій отъ обольщеній Киркеи, стремящійся къ домашнему счастью съ Пенелопой, выражалъ—для эллиновъ—то же самое вожделѣніе, которое средніе вѣка съ большею страстностью и силою воплотили въ Тангейзерѣ,—такъ въ греческой миѳологіи встрѣчаемъ мы уже и основную черту миѳа о Лоэнгринѣ».

Кто не знаетъ миѳа Зевса и Семелы? Громовержецъ любитъ смертную женщину и для нея, въ человѣческомъ образѣ, сходитъ съ неба, не скрывая, однако, что онъ—богъ. Семела узнаетъ отъ другихъ, что тотъ образъ, въ которомъ она видитъ своего возлюбленнаго, не есть его настоящій образъ, и, въ пылу увлеченія, умоляетъ Зевса показаться ей во всемъ своемъ божескомъ величіи.

Зевсъ, зная, что такое лицезрѣніе его погубитъ Семелу - страдаетъ отъ этой тяжкой борьбы; но, прежде поклявшись Стиксомъ: исполнить всякую волю Семелы, принужденъ явиться ей во всемъ блескѣ олимпическомъ, невыносимомъ для смертной природы, и самъ разрушаетъ бытіе любимой женщины.

Весь трагизмъ положенія тутъ не въ страданіи Семелы, а въ страданіи—бога.

Въ средневѣковыхъ легендахъ народовъ приморскихъ или прибрежныхъ къ большимъ рѣкамъ, вливающимся въ море, не рѣдко явленіе свѣтлаго, прекраснаго незнакомца, приплывающаго изъ невѣдомаго блаженнаго за-моря и покоряющаго себѣ всѣ сердца.

Однажды,—повѣствуетъ легенда съ береговъ Шельды,—на челнокѣ, влекомомъ лебедемъ, приплылъ отъ моря невѣдомый витязь, въ ослѣпительномъ блескѣ красоты и доблести: онъ явился для того, чтобъ защитить невинно преслѣдуемую дѣву; онъ спасъ ее отъ клеветы, отъ погибели и сталъ ея супругомъ; но когда она спросила его: «кто онъ, откуда онъ?»—лучезарный витязь долженъ былъ ее покинуть и навсегда исчезнуть, отплывъ опять на своемъ челнокѣ.

Глубоко-трагическій элементъ въ этомъ миѳѣ еще яснѣе, чѣмъ въ миѳѣ Семелы.

Лоэнгринъ—изъ солнечной высоты своей божественной природы—ищетъ женственной, любви ищетъ жену, которая не спрашивала бы его:

кто онъ, что онъ, откуда онъ,—а любила бы его полною, безконечно-довѣрчивой любовью. Онъ долженъ былъ скрывать высшую, неземную сторону своей природы, потому что только такъ могъ достигнуть любви, влеченія къ нему лично, а не поклоненія своимъ божественнымъ качествамъ. Но надъ нимъ сіяетъ вѣнецъ, обличающій его божественность,—онъ не можетъ избавиться отъ атмосферы «чудесъ», которая его окружаетъ. Изумленіе толпы, происки злобы и зависти поселяютъ «сомнѣнія» въ сердцѣ любящей женщины. Роковой вопросъ произнесенъ; довѣріе уничтожено,—Лоэнгринъ, съ глубочайшимъ страданіемъ въ душѣ, разрушаетъ свое счастье и печально возвращается въ свѣтлое одиночество своей надземной жизни... Въ такой драмѣ, какъ нельзя болѣе согласной съ тѣмъ, что происходило тогда въ Вагнеровой душѣ, Вагнеръ нашелъ опять обильное поле для высказыванія себя въ формахъ музыкально-сценическаго произведенія.

Съ готовымъ планомъ оперы «Лоэнгринъ», Вагнеръ возвратился въ Дрезденъ, чтобы ставить на сцену «Тангейзера». Постановка была приготовлена дирекціею съ большими пожертвованіями, потому что и надежды были не малы. Только самъ Вагнеръ уже не на многое надѣялся. Слабый успѣхъ «Голландца», въ сравненіи съ «Ріэндзи», показалъ автору, чего отъ него жаждетъ публика. «Тангейзеръ» могъ только обмануть эти ожиданія, и дѣйствительно—обманулъ ихъ!

Послѣ перваго представленія всѣ разошлись по домамъ, какъ въ чаду. Никто ничего не понялъ.

Серьезность задачи въ этой оперѣ и новизна формъ сдѣлали ее на первый разъ недоступною для массы.

Вагнеру стало ясно, что созданіе его могло въ то время дѣйствовать только на немногихъ приближенныхъ къ нему и ему сочувствовавшихъ въ мысляхъ.

Вагнеръ говоритъ:

«Въ нашихъ операхъ пѣвецъ, съ чисто матеріальнымъ дѣйствіемъ своего голоса, занимаетъ первое мѣсто,—актеръ, представитель драматическаго «дѣйствія»—второе мѣсто или даже вовсе побочное; согласно съ этимъ и публика стремится прежде всего къ физическому наслажденію черезъ органъ слуха (къ орекіантизму, ушеугодію) и совершенно не заботится о драматической канвѣ оперы. Мои же требованія этому прямо противуположны: для меня на первомъ мѣстѣ актеръ, дѣйствующее лицо, а потомъ идетъ пѣвецъ, какъ содѣйствующій впечатлѣнію. Отъ публики я требую прежде всего—полнаго сочувствія драмѣ, безъ которой и музыка ни для чего!—При нынѣшнемъ положеніи оперной сцены и оперной публики, я, со всѣми стремленіями, необходимо долженъ былъ пока-

заться за сумасшедшаго, который бредитъ самъ собою, потому что я говорилъ о предметахъ непонятныхъ, требовалъ того, чего еще не существовало, выражался на языкѣ, котораго и никто не думалъ знать.

Нѣкоторое сочувствіе, встрѣченное мною въ малой части публики, казалось мнѣ добродушнымъ состраданіемъ къ участи бѣднаго пріятеля, поврежденнаго въ умѣ: друзья обыкновенно стараются поддѣлаться подъ тонъ его рѣчей, показываютъ видъ, что будто поняли его—чтобъ не раздражать его больше; и посторонніе даже нерѣдко прислушиваются къ говору помѣшаннаго: это иногда занимательно; въ такихъ рѣчахъ мелькаетъ иногда что-то складное, разумное, такъ что становится трудно опредѣлить: сумасшедшій ли набрелъ на умъ, или мы сами стали помѣшанными?»

Нѣсколько послѣдующихъ представленій «Тангейзера», при пособіи отлично-хорошаго исполненія, сдѣлали оперу чуть-чуть больше доступною публикѣ—слушатели свыклись съ тѣмъ, что имъ казалось слишкомъ дикимъ на первый разъ, но—все это было еще далеко отъ успѣха! Изъ берлинской дирекціи Вагнеру замѣтили, что «Тангейзеръ» не годится для сцены, какъ произведеніе слишкомъ эпическое (?), а одинъ изъ берлинскихъ музыкальныхъ начальниковъ, на желаніе Вагнера посвятить музыку прусскому королю, отвѣтилъ, что для этого нужно, чтобы Вагнеръ предварительно аранжировалъ нѣсколько нумеровъ оперы своей въ видѣ «маршей», которые могли бы быть исполнены передъ королемъ на парадахъ.

Переставъ почти совершенно разсчитывать на внѣшній успѣхъ и на связанные съ ними матеріальныя выгоды,—Вагнеръ тѣмъ пристальнѣе работалъ надъ текстомъ и партитурою «Лоэнгрина», въ совершенномъ уединеніи и отчужденіи себя отъ всякаго общества.

Скоро, однако, безденежье заставило его хлопотать о постановкѣ «Ріэндзи» въ Берлинѣ, и хлопоты эти стали для него невыносимы отъ вѣчнаго разлада практической жизни съ тѣмъ, что совершалось въ его душѣ.

Далекій отъ лести и лицемѣрія, всегда и во всѣхъ случаяхъ откровенный, какъ дитя, однимъ словомъ,—истинный артистъ, Вагнеръ самъ повредилъ себѣ въ Берлинѣ. На одной изъ репетицій «Ріэндзи» онъ сказалъ съ досадою на себя: «что же дѣлать, что эта музыка требуетъ такой страшной издержки силъ,—это грѣхи моей юности».

Слова эти были, конечно, подхвачены, разнесены по городу, и публика стала заранѣе предубѣждена не въ пользу оперы, отъ которой самъ авторъ будто бы «отступился», какъ отъ неудачной попытки.

Успѣхъ «Ріэндзи» въ Берлинѣ былъ слабъ. Выгоды автору почти не досталось.

Эти обстоятельства и постоянный анализъ всего, что его окружало,

болѣе и болѣе наводили Вагнера на мысль, что весь бытъ художниковъ и художества, все современное положеніе искусства и отношеніе его къ обществу должны выдержать коренное преобразованіе, чтобы сдѣлаться сколько-нибудь логическими и удовлетворительными.

Въ такихъ мысляхъ засталъ Вагнера 1848 годъ.

Возвратившись въ Дрезденъ изъ Берлина, гдѣ «Тангейзеръ» не могъ добиться чести представленія, а «Ріэндзи» не имѣлъ никакого успѣха, Вагнеръ былъ въ самомъ мрачномъ расположеніи духа.

«Никогда еще»—пишетъ онъ въ своей исповѣди друзьямъ—«не былъ такъ ясенъ для меня тотъ гнетъ, который, при нашемъ нынѣшнемъ положеніи искусства и артистовъ, лежитъ на каждомъ свободномъ сердцѣ и превращаетъ хорошаго человѣка въ дурного силою обстоятельствъ».

Искусство никогда не представлялось Вагнеру иначе, какъ средствомъ высказывать свою душу. Но для полнаго достиженія этихъ цѣлей слѣдовало перемѣнить многое въ самомъ органѣ этого высказыванія, то-есть въ «театральномъ бытѣ». При постоянныхъ размышленіяхъ о возможности основной реформы театра, Вагнеръ, по необходимости, пришелъ къ убѣжденію, что отношенія искусства къ высшей общественной жизни сложились такъ вслѣдствіе политическихъ и соціальныхъ условій.

Когда, въ 1848 году, вспыхнули мятежи въ Германіи, Вагнеръ, вмѣстѣ съ очень многими, счелъ это явленіе за начало именно того громаднаго переворота въ порядкѣ вещей, о которомъ онъ мечталъ.

Однако, сначала, Вагнеръ еще держалъ себя совсѣмъ въ сторонѣ отъ всякаго политическаго движенія и обдумывалъ только въ подробности свой планъ театральной реформы, чтобы все это было «въ полномъ вооруженіи», когда политическій переворотъ дойдетъ, наконецъ, и до художественныхъ вопросовъ.

Броженіе политическихъ партій, общая неясность убѣжденій заставили Вагнера написать брошюру касательно этихъ предметовъ, чтобы обращено было вниманіе на глубокіе человѣчественные вопросы. Публика оказалось отъ всего этого такъ далекою, лживость и лицемѣріе въ политическихъ партіяхъ выступили такъ возмутительно, что Вагнеръ снова бросилъ всякую публичную дѣятельность и возвратился въ совершенное уединеніе. Здѣсь опять душою его овладѣли намѣренія художественныя.

Еще во время сочиненія «Лоэнгрина» два драматическіе сюжета заняли его воображеніе, «Зигфридъ» (изъ пѣсни о Нибелунгахъ) и «Фридрихъ Барбаросса».

Оба сюжета были такого рода, что Вагнеръ самъ колебался, какъ онъ долженъ ихъ воплотить,—въ видѣ ли музыкальныхъ драмъ, или въ видѣ обыкновеннаго, рецитируемаго драматическаго представленія?

Любимыя занятія Вагнера отечественною средневѣковою исторіею и поэзіею постоянно указывали ему источникомъ и основою драматическихъ произведеній древнегерманскій миѳъ.

И личность Фридриха Барбароссы явилась Вагнеру будто историческимъ воплощеніемъ того же самаго идеальнаго характера, который плѣненъ въ древнеязыческомъ германцѣ, Зигфридѣ. Политическія движенія 1848 года казались Вагнеру удобнымъ временемъ болѣе для драмы изъ исторіи Барбароссы.

Вагнеръ и составилъ уже проектъ такой драмы (въ пяти актахъ), отъ ронкальскаго рейхстага до крестоваго похода. Но, по чрезвычайному множеству историческихъ подробностей, Вагнеръ скоро убѣдился, что такой сюжетъ уходитъ въ сторону отъ его драматическихъ идеаловъ. Вагнеръ оставилъ намѣреніе писать драму и обратился опять прямо къ миѳу Нибелунговъ. Перемѣна убѣжденій Вагнера касательно возможности воплощенія высшихъ драматическихъ идеаловъ въ формѣ говоренной, немузыкальной драмы,—т. е. убѣжденіе, что эта форма, для высшихъ, общечеловѣческихъ идеаловъ, несоизмѣрима съ задачею, составила новую эпоху во внутреннемъ Вагнеровомъ развитіи и во взглядѣ его на искусство вообще.

Съ другой стороны, занятія сюжетомъ «Зигфрида» привели Вагнера къ мыслямъ о недостаточности новѣйше-германскаго стиха для воплощенія древнемиѳическихъ характеровъ. Средневѣковая германская поэзія и въ этомъ случаѣ указала Вагнеру настоящій источникъ, откуда онъ долженъ былъ черпать свои поэтическія формы. Старинные нѣмецкіе народные стихи имѣютъ особый складъ, выстроены на особаго рода коренныхъ созвучіяхъ словъ (Stabreime,—напр., Lust, Leid und Liebe, Lieben und Leben Wogen und Wellen, Erb'und Eigen, Ross und Reiter, Froh und Frei). Уже въ текстѣ «Тангейзера» и еще больше «Лоэнгрина» Вагнеръ близко придерживался склада древнегерманской поэзіи. Въ текстѣ «Зигфрида» новѣйшія стихотворныя формы были Вагнеромъ уже совершенно отброшены. Но онъ писалъ и окончилъ этотъ текстъ осенью 1848 года, еще безъ малѣйшей мысли видѣть это произведеніе на сценѣ, а только для того, чтобы высказаться изъ глубины души, которая этого высказыванья требовала.

Печальное личное положеніе Вагнера, рѣшительное отчужденіе его отъ всѣхъ круговъ и кружковъ дрезденскаго общества заставляло его много внутренно надъ собою работать, и еще одинъ глубочайшій психологическій предметъ сталъ являться ему въ видѣ музыкальной драмы. По многимъ причинамъ, объ осуществленіи этого высшаго предмета, на сценѣ, невозможно было и помышлять,—и вскорѣ Вагнеръ долженъ былъ отступиться отъ такой трагической задачи совсѣмъ.

Въ постоянномъ разладѣ съ собою и въ совершенномъ отчужденіи

отъ собратовъ застало Вагнера дрезденское возмущеніе (въ началѣ 1849 г.). Онъ былъ, однако, лично замѣшанъ въ смутахъ, и чтобы спасти себя отъ казни или вѣчнаго заточенія, принужденъ былъ бѣжать изъ своего отечества. Такимъ образомъ уже и офиціально прервалась публичная его дѣятельность, какъ придворнаго саксонскаго капельмейстера. Вагнеръ, вполнѣ отрезвившійся отъ своихъ политическихъ грезъ, впервые въ жизни почувствовалъ себя совершенно свободнымъ, и оттого счастливымъ, даже веселымъ, хотя не имѣлъ куда голову приклонить.

Спасаясь бѣгствомъ, онъ достигъ Веймара, гдѣ въ особѣ Франца Листа нашелъ себѣ искренняго друга и защитника отъ всѣхъ золъ. Взаимныя отношенія этихъ двухъ великихъ артистовъ такъ важны въ судьбѣ самого Вагнера и въ судьбѣ искусства, что здѣсь надобно привести подробно разсказъ Вагнера объ этихъ отношеніяхъ, опять изъ высокозамѣчательной брошюры «Mittheilungen an seine Freunde». По глубокой искренности, по горячности и, можно сказать, святости своего направленія, эта автобіографія далеко превосходитъ знаменитыя «Признанія» Руссо («Les Confessions»).

«Въ первый разъ встрѣтилъ я Листа» — пишетъ Вагнеръ—«во время моего перваго пребыванія въ Парижѣ, и именно въ то время (1840), когда, разочарованный и оскорбленный неудачами и непріятностями всякаго рода, пересталъ питать малѣйшую надежду на парижскій успѣхъ.

Листъ былъ для меня совершеннымъ контрастомъ моего тогдашняго положенія.

Въ томъ большомъ свѣтѣ, куда тянула меня жажда извѣстности, Листъ былъ какъ у себя дома; онъ взросъ среди самаго блестящаго общества и сдѣлался его восторгомъ въ то время, какъ я былъ совершенно оттолкнутъ общею холодностью. Знакомство мое съ Листомъ было самое поверхностное, ограничилось однимъ визитомъ, котораго я не захотѣлъ повторить. Я очень легко могъ бы себѣ объяснить, почему, какъ неизвѣстный еще германскій музыкантъ, не имѣю никакого права на особенное вниманіе со стороны Листа, знаменитаго уже; но мнѣ казалось тогда, что Листъ уже такъ родился, чтобы всею натурою быть мнѣ чуждымъ и даже враждебнымъ. Мишурный блескъ модной знаменитости, который окружалъ въ то время Листа, казался мнѣ преградою неодолимою для того, чтобы онъ когда-нибудь могъ понять меня и мои художественныя цѣли.

Все это я высказывалъ въ пріятельскомъ кругу, и многое изъ моихъ словъ дошло до Листа нѣсколько позже, именно когда, вмѣстѣ съ успѣхомъ «Ріэндзи» въ Дрезденѣ, началась моя извѣстность.

Для меня теперь есть что-то трогательное въ припоминаніи всѣхъ случаевъ, когда Листъ старался дать мнѣ о себѣ иное мнѣніе. Еще онъ

не зналъ ничего изъ моей музыки,—слѣдовательно, не симпатическое влеченіе артиста къ артисту высказывалось въ этихъ стремленіяхъ сойтись со мною ближе; это было просто желаніе уничтожить случайно возникшую дисгармонію, къ чему присоединялось также чрезвычайно деликатное сомнѣніе со стороны Листа, не оскорбилъ ли онъ меня чѣмъ-нибудь» [1]).

Между тѣмъ печатные толки о Вагнерѣ разрослись въ цѣлую библіотеку брошюръ, въ цѣлую «литературу» Вагнеровскаго вопроса (Literatur der Wagner-Frage). Поводомъ къ такому наплыву музыкально-критическихъ разсужденій и разглагольствій всякаго рода, кромѣ оперъ Вагнера, т. е. ихъ музыки и ихъ текстовъ (всегда самимъ Вагнеромъ написанныхъ), послужили еще собственные Вагнеровы эстетическіе трактаты, которые онъ сталъ издавать съ 1850 года.

Мы видѣли, что послѣ бѣгства изъ Дрездена, Вагнеръ прожилъ нѣкоторое время въ Парижѣ.

Постоянныя личныя неудачи, огорченія опять преслѣдовали Вагнера. Между тѣмъ и весь бытъ парижскій, всегда антипатичный всей Вагнеровой натурѣ, такъ раздражилъ его на этотъ разъ, что онъ захотѣлъ искать спасенья изъ «новаго Вавилона» среди природы альпійской, гдѣ, по крайней мѣрѣ, можно «дышать» свободно. Вагнеръ поселился въ Цюрихѣ (съ 1850 г.), вскорѣ сдѣлался тамошнимъ «гражданиномъ» и пріобрѣлъ любовь и симпатію всей образованной части населенія Цюрихскаго кантона. Среди тихой, скромной швейцарской жизни, Вагнеръ сосредоточился въ себѣ и почувствовалъ побужденіе къ протесту противъ тѣхъ людей, которые, обладая внѣшнею властью, совершенно безъ права на то, присвоиваютъ себѣ званіе «покровителей искусства».

Протестъ, въ которомъ раскрыта внутренняя связь между направленіемъ того, что въ наше время несправедливо величаютъ именемъ «искусства», и всѣмъ соціально-политическимъ складомъ гражданской жизни—вылился у Вагнера въ формѣ небольшого сочиненія, подъ заглавіемъ «Искусство и революція» (Die Kunst und die Revolution).

Такимъ образомъ Вагнеръ опять, какъ въ 1840 г. въ Парижѣ, выступилъ на поприще литературное писателемъ преимущественно «полемическимъ» по самымъ серьезнымъ вопросамъ искусства.

Утопическіе идеалы его о сліяніи всѣхъ изящныхъ искусствъ въ одно общее, мечты о художественномъ произведеніи, въ которомъ музыка, мимика и поэзія имѣли бы совершенно равное участіе, при

---

[1]) Чтобъ не повторять два раза одно и то же, мы выпустили нѣсколько страницъ, касающихся отношенія Листа къ творчеству Вагнера этого періода и къ постановкѣ „Тангейзера“ и „Лоэнгрина“ впервые въ Веймарѣ. Все это изложено въ предыдущей статьѣ о Листѣ.

чрезвычайно-важномъ пособіи искусствъ пластическихъ (зодчества, ваянія и живописи), выражены Вагнеромъ со всею пылкостью его артистическаго энтузіазма, проникнутаго общею идеею художествъ, въ брошюрѣ «Das Kunstwerk der Zukunft» (Художественное произведеніе будущности). Вагнеру надо было высказать эстетическія мысли, которыя его переполняли, и которымъ онъ не во всемъ еще ихъ объемѣ (по внѣшнимъ условіямъ театровъ и публики) могъ дать ходъ въ своихъ музыкальныхъ драмахъ. Книга «Das Kunstwerk der Zukunft» содержитъ въ себѣ богатыя сокровища самыхъ глубоко-философскихъ взглядовъ, проникающихъ искусство до самыхъ корней его. Но на практикѣ смыслъ этой книги теперь почти еще не примѣнимъ. Вагнеръ шагнулъ слишкомъ далеко, такъ что иногда еще трудно слѣдовать вполнѣ за полетомъ его философской мысли, даже для людей, близко ему во всемъ симпатизирующихъ. Между тѣмъ именно эта сторона непрактичности взглядовъ, слишкомъ сильнаго идеализма въ утопіяхъ, въ родѣ Платоновой республики и въ духѣ философіи Фейербаха, была замѣчена публикою и окритикована прежде всего. Самое заглавіе книги, вѣрное, но, быть можетъ, черезчуръ смѣлое, послужило Вагнеру во вредъ; отдалило пониманіе его истинныхъ цѣлей на много лѣтъ, навязавъ публикѣ безтолковыя, безсмысленныя разглагольствія и насмѣшки людей, привыкшихъ останавливаться на одной «поверхности», на всемъ внѣшнемъ, привязавшихся къ слову «будущность» и сдѣлавшихъ это слово карикатурнымъ лозунгомъ партій всѣхъ приверженцевъ Вагнера и Листа (Zukunfts-Musiker, les musiciens de l'avenir). Очень серьезное названіе очень серьезной книги было такимъ образомъ дипломатическою ошибкою Вагнера. Но онъ, по счастью, родился не дипломатомъ, а художникомъ и, въ пылу своихъ художественныхъ мыслей и плановъ, рѣшительно выпустилъ изъ виду мелкоту и пошлость, съ которыми свѣтъ идетъ навстрѣчу всему высокому и прекрасному—всегда и вездѣ.

Спеціальнѣе и подробнѣе изложилъ Вагнеръ всѣ свои стремленія касательно идеала оперы въ главномъ своемъ теоретическомъ сочиненіи, «Опера и драма». Оно дѣлится на три части: въ первой (Die Oper und das Wesen der Musik) излагается критическая недостаточность драматико-музыкальныхъ формъ, составлявшихъ главную задачу всѣхъ доселѣ существующихъ оперъ; Вагнеръ находитъ въ оперѣ вообще (какъ она обыкновенно существуетъ) коренное заблужденіе въ томъ, что въ ней средство выраженія (музыка) принято за главную цѣль,—а цѣль выраженія (драма) принята за средство; во второй части (Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst) излагается недостаточность литературной, рецитируемой драмы и логически уясняется настоятельное требованіе драмы слиться съ музыкою, въ высшихъ драматическихъ моментахъ.

Вагнеръ считаетъ всевозможныя экспозиціи и развитія въ драмахъ, лишними, полупрозаическими наростами въ отношеніи истинно драматическихъ моментовъ дѣйствія. А если драму сосредоточить только на этихъ моментахъ, то она всегда потребуетъ выраженія высшаго паѳоса, т. е. станетъ драмою музыкальною. Вагнеръ, поэтому, приходитъ къ убѣжденію, что извѣстное изреченіе Вольтера: «ce qui est trop bête pour être dit, on le chante»—слѣдуетъ перевернуть такъ: «что недостойно быть спѣто, то недостойно и драматической поэзіи».

Наконецъ, въ третьей части (Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft) Вагнеръ консеквентно развиваетъ необходимое сліяніе драмы съ музыкою въ цѣломъ произведеніи и во всѣхъ его частностяхъ. Вагнеровы идеалы, развитые имъ въ этой книгѣ, осуществлены уже въ «Тангейзерѣ» и еще болѣе въ «Лоэнгринѣ», въ «Тристанѣ» и дальнѣйшихъ твореніяхъ Вагнера. Но подробная критическая оцѣнка собственно теорій Вагнера не существуетъ еще и въ самой Германіи, несмотря на безконечныя, утомительнѣйшія и, большею частью, пустыя разглагольствія объ этомъ предметѣ въ разныхъ музыкальныхъ и литературныхъ журналахъ.

Вагнерова эстетика тѣсно связана съ совершенною имъ реформою оперы. Но слѣдовало бы, отвлекшись отъ сценическихъ произведеній, разсмотрѣть его трактаты, съ философской точки, и рѣшить, насколько онъ строго-логиченъ и правъ въ своихъ выводахъ, поразительныхъ смѣлостью и новизною.

Изумительная геніальность Вагнера, сосредоточивая въ себѣ поровну великаго музыканта и великаго драматическаго поэта, является еще съ новой стороны въ философскихъ изслѣдованіяхъ, затрогивая тѣ вопросы эстетики, которые до Вагнера никѣмъ затронуты еще не были.

Реформа, совершенная уже Вагнеромъ въ области драматической музыки, результатно можетъ быть выражена въ томъ, что со времени оперъ Вагнера, отдѣльныя, замкнутыя въ себѣ музыкальныя пьесы оперной музыки, т. е. аріи, дуэты и проч., съ концертными «рамками и рамочками»—музыкальные «нумера», которыхъ центръ тяготѣнія единственно музыкальное наслажденіе (услада орекіантовъ)—потеряли всякое право гражданства на оперной сценѣ для тѣхъ людей, которые понимаютъ истинное значеніе и назначеніе драматизма въ музыкѣ.

Въ теоретическихъ сочиненіяхъ Вагнера отразился ходъ его мыслей касательно идеала музыкальной драмы; но самъ Вагнеръ постоянно повторяетъ, что онъ пришелъ къ этимъ вопросамъ и ихъ разрѣшенію въ произведеніяхъ никакъ не путемъ холодной рефлексіи. Какъ музыкантъ,

онъ создавалъ оперы; но какъ художникъ-поэтъ, онъ далъ въ операхъ такое значеніе драматической задачѣ, о которомъ прежніе оперные компоницисты (не исключая ни Глука, ни Моцарта, ни Вебера) еще и не догадывались. Въ уединеніи своемъ, въ Цюрихѣ, потомъ (съ начала 1859 года) въ Люцернѣ, Вагнеръ продолжалъ творить новыя музыкально-драматическія, драматико-музыкальныя чудеса.

Еще въ Дрезденѣ, какъ мы видѣли, онъ сталъ обдумывать сюжетъ изъ Нибелунговъ (копнувъ его глубоко изъ самыхъ отдаленныхъ германскихъ преданій, въ тѣснѣшей связи съ миѳическими божествами: Воданомъ, Фрейей, Валкиріями и т. д.).

Теперь изъ «перстня Нибелунговъ» (der Nibelungenring) уже образовался цѣлый циклъ большихъ оперъ, трилогія изъ трехъ трехъактныхъ музыкальныхъ драмъ («Валкирія», «Юный Зигфридъ», «Смерть Зигфрида»), съ прологомъ (Vorabend) «Золото рѣки Рейна» (Rheingold), также изъ трехъ актовъ. (Оперы эти предназначаются одна за другой къ ряду четыре вечера, на большихъ народно-германскихъ празднествахъ).

Текстъ всего громадно-задуманнаго цикла давно оконченъ и напечатанъ, но не для продажи (als Manuscript).

По чрезвычайному размаху фантазіи, это опять произведеніе небывалое, неслыханное и совсѣмъ отличное отъ прежнихъ оперъ Вагнера. По богатству сценическихъ и декораціонныхъ эффектовъ (строго вызываемыхъ сюжетомъ), этотъ циклъ оперъ будетъ для нашего времени тѣмъ, чѣмъ была, напримѣръ, «Волшебная флейта» для нашихъ дѣдовъ, съ огромною разницею, конечно, касательно поэтической глубины содержанія и разработки. «Популярность» стиля (но всегда въ формахъ широкихъ, колоссальныхъ), требуемая популярностью миѳа, въ «Нибелунгахъ» Вагнера, столько же на мѣстѣ, какъ «мистицизмъ» въ «Лоэнгринѣ», «аскетизмъ» въ «Тангейзерѣ». Кромѣ «пролога», готова еще партитура «перваго вечера» («Валкирія») и половина «второго вечера» («Юный Зигфридъ»).

Обработывая этотъ колоссальный сюжетъ, Вагнеръ, по чисто-художественному капризу, отвлекся на время отъ этой задачи въ сторону, пожелалъ отдохнуть надъ другой работой, и создалъ еще совсѣмъ особую оперу въ трехъ актахъ «Тристанъ и Изольда», на сюжетъ, воспѣтый въ древнѣшихъ «fabliaux» трубадуровъ и въ поэмѣ Готфрида Страсбургскаго

Текстъ этой оперы изданъ и съ прошлаго года въ продажѣ. Партитура, посвященная великой герцогинѣ баденской, недавно награвирована у Брейткопфа, въ Лейпцигѣ. Будто контрастомъ для «Нибелунговъ», опера «Тристанъ» сосредоточена собственно между двумя лицами,– въ содержаніи самый глубокій, интимный драматизмъ, рѣшительно безъ внѣшнихъ сценическихъ эффектовъ; даже хоръ едва участвуетъ (только въ финалѣ 1-го

дѣйствія, и то очень немного). Музыка еще сильнѣе по драматизму, еще глубже, можетъ быть, нежели въ «Тангейзерѣ» и «Лоэнгринѣ», и совсѣмъ въ другомъ характерѣ, нежели «Нибелунги».

Трудно представить себѣ, что такой художникъ, какъ Вагнеръ, по обстоятельствамъ своей многострадальной жизни, до нынѣшняго года лишенъ былъ счастья самъ слышать всѣ свои произведенія въ исполненіи. «Лоэнгринъ» существуетъ уже 11 лѣтъ, дается теперь вездѣ въ Германіи съ огромнымъ успѣхомъ, но самъ авторъ еще только нынѣшнимъ лѣтомъ въ первый разъ услышалъ «Лоэнгрина» на сценѣ висбаденской.

Съ осени 1859 года Вагнеръ поселился въ Парижѣ, именно для того, чтобы имѣть возможность слушать то, что создаетъ для голосовъ и оркестра. (Въ Швейцаріи это рѣшительно невозможно; Германія для Вагнера была закрыта, какъ для изгнанника). «Тангейзеръ» нынѣшней зимой пойдетъ на сценѣ Большой Оперы во французскомъ переводѣ и съ великолѣпнѣйшей постановкой. Тогда (разумѣется, не прежде Парижа) подумаютъ дать Вагнеровы оперы и въ Петербургѣ, между тѣмъ какъ «Тангейзеръ» и «Лоэнгринъ» уже нѣсколько лѣтъ красуются въ постоянномъ репертуарѣ первѣйшихъ нѣмецкихъ сценъ (въ Берлинѣ, Вѣнѣ, Дрезденѣ и т. д. всегда приводятъ въ энтузіазмъ публику, которая теперь перестала подшучивать надъ «музыкою будущности»).

Лѣтомъ текущаго года, во время приготовленія «Тангейзера» къ постановкѣ на сценѣ въ парижской Большой Оперѣ, Вагнеръ получилъ офиціальное извѣщеніе, что саксонскій король разрѣшаетъ ему свободное пребываніе во всѣхъ германскихъ владѣніяхъ, кромѣ собственно Саксонскаго королевства.

Изгнаніе, тяготѣвшее надъ художникомъ, окончилось. Нынѣшняя зима—каковъ бы ни былъ успѣхъ «Тангейзера» въ Парижѣ, хотя бы самый слабый (по безвкусію парижанъ во всемъ истинно-музыкальномъ и по страшнымъ интригамъ Мейербера и его партіи)—произведетъ въ участи Вагнера важный переворотъ. Изъ артиста нѣмецкаго онъ сдѣлается артистомъ всесвѣтнымъ.

«ЛОЭНГРИНЪ» РИХАРДА ВАГНЕРА НА РУССКОЙ ОПЕРНОЙ СЦЕНѢ (1868 г.).

Ровно десять лѣтъ тому назадъ, когда имя Вагнера и названіе его произведеній долетали до русской публики чѣмъ-то въ родѣ миѳа или химеры, одному русскому [1]) случилось въ Германіи, на разныхъ сценахъ близко изучать «Тангейзера», «Лоэнгрина», и онъ много писалъ объ этихъ операхъ въ тѣхъ журналахъ, гдѣ сотрудничалъ. Это были въ русской прессѣ первые отзывы о Вагнерѣ—отзывы, конечно, восторженные, потому что русскій сразу примкнулъ къ самымъ ярымъ поклонникамъ великаго художника, открывающаго въ своемъ дѣлѣ новые горизонты и идущаго къ своей цѣли—художественной правдѣ—неуклонно-прямою стезею. Не знаю, удалось ли русскому критику тогда заронить, хотя въ кого-нибудь, искру довѣрія къ творческой дѣятельности германскаго художника-мыслителя, но убѣжденъ, что тогдашнія статьи о Вагнерѣ были, по меньшей мѣрѣ, не своевременны.

Русская запоздалость, въ настоящемъ случаѣ съ «Лоэнгриномъ» [2]), особенно непріятна для тѣхъ, кто близко слѣдитъ за громаднымъ развитіемъ Вагнера, какъ художника. На немъ, какъ на Бетховенѣ, можно изучить великіе законы «эмбріологіи» художественнаго творчества. Быть можетъ, ни одинъ художникъ въ свѣтѣ такъ мало не похожъ самъ на себя въ разныя эпохи своего развитія. Вагнеръ съ величайшимъ успѣхомъ выступилъ въ 1843 году на дрезденской сценѣ съ оперой «Ріэндзи, послѣдній римскій трибунъ»—оперой громадной, увлекательной, блестящей, съ превосходнымъ занимательнѣйшимъ либретто, но въ цѣломъ растянутой, слабой и, при всей юношеской горячности, довольно пошловатой, въ спонтиніевскомъ, итальянско-французскомъ стилѣ.

---

[1]) А. Н. Сѣровъ.

[2]) Созданъ въ 1847 г.

Отказаться отъ великолѣпныхъ тріумфовъ, которые такъ легко доставались Вагнеру съ внѣшнимъ, общедоступнымъ стилемъ «Ріэндзи», и отъ такой полу-итальянской оперы, въ какіе-нибудь четыре года шагнуть до «Моряка-скитальца», «Тангейзера» и «Лоэнгрина»—шагъ, по отношенію къ искусству, исполинскій!

Легко понять, что въ послѣдніе двадцать лѣтъ художникъ, если продолжалъ творить, не могъ остановиться на точкѣ своего развитія, которая составляетъ второй фазисъ его творчества; и, дѣйствительно, громадная, болѣе и болѣе глубокая дѣятельность Вагнера въ эти двадцать лѣтъ даровала искусству: 1) отдѣльную музыкальную драму: «Тристана и Изольду», 2) колоссальную тетралогію «Нибелунговъ перстень» (изъ цикла трехъ музыкальныхъ драмъ съ самостоятельнымъ прологомъ; не окончена только самая послѣдняя драма) и, наконецъ, 3) въ нынѣшнемъ году: «Нюрнбергскихъ мастеропѣвцевъ», оперу съ содержаніемъ бытовымъ, комическимъ. Художникъ въ этомъ третьемъ и высшемъ фазисѣ своего развитія, во всѣхъ поименованныхъ новыхъ произведеніяхъ оставилъ за собой стиль «Тангейзера» и «Лоэнгрина», быть можетъ, еще дальше, чѣмъ второй его фазисъ отстоитъ отъ стиля «Ріэндзи». Знакомства съ этими новыми чудесами Вагнеровой музыки на сценѣ русскимъ придется ждать опять, пожалуй, лѣтъ пятнадцать или двадцать. Но, повторяю, для музыканта, слѣдящаго за вагнеровымъ развитіемъ, такъ же трудно отвлечься теперь отъ послѣдняго вагнеровскаго стиля и принимать «Лоэнгрина» за его высшее дѣло, какъ, напримѣръ, зная девятую симфонію Бетховена, благоговѣть передъ первой или второй, или, зная «Мѣднаго Всадника» и «Каменнаго гостя» нашего Пушкина, восхищаться его «Кавказскимъ плѣнникомъ». Но дѣлать нечего!—для себя, собственно, я долженъ отступить на нѣсколько шаговъ назадъ, чтобы въ настоящую минуту высказать передъ публикой правильный, по моему убѣжденію, взглядъ на Вагнера, примѣнительно къ его «Лоэнгрину» на русской сценѣ.

Когда дѣло идетъ о такомъ героѣ искусства, который, какъ драматургъ, композиторъ и философъ, своею реформаторскою дѣятельностью вызвалъ въ Германіи, а частью и во Франціи, цѣлую литературу (Literatur der Wagner Frage),—обыкновенные пріемы фельетонныхъ отчетовъ о «Лоэнгринѣ», какъ о театральной новости, были бы совершенно не у мѣста; но при несомнѣнной нелюбви нашей публики къ спеціальнымъ толкамъ по искусству, было бы также некстати писать въ настоящемъ случаѣ цѣлую диссертацію. О каждомъ изъ произведеній написаны цѣлыя книги. Ограничусь самымъ существеннымъ, желая передъ неспеціалистами разъяснить только три вопроса: 1) въ чемъ Вагнеровская реформа вообще? 2) въ чемъ именно «Лоэнгринъ», какъ текстъ и музыка, отличается отъ род-

ственныхъ ему оперныхъ произведеній? 3) насколько «Лоэнгринъ, какъ текстъ и музыка, можетъ быть симпатиченъ русской публикѣ нашего времени?

1) Отвѣтъ на первый вопросъ включаетъ въ себѣ всю исторію оперы вообще, потому что реформа непонятна безъ объясненія того «status quo», которымъ она вызвана. Предметъ обширный, но... не пугайтесь, я укажу только однѣ главныя, результатныя точки. Музыка способна выражать психическія движенія, способна усиливать впечатлѣніе драматическихъ моментовъ, способна дорисовывать воображенію многое, «слову» уже недоступное. Изъ этого слѣдуетъ, что возможно такое сценическое представленіе, гдѣ каждый драматическій моментъ со своею подготовкою и со своими послѣдствіями находилъ бы себѣ выраженіе въ пѣніи дѣйствующихъ лицъ и въ оркестрѣ; сплошной рядъ такихъ моментовъ составлялъ бы связную и занимательную драму (созданную для музыки, но подъ тѣми же главными законами, разумѣется, какъ и драма словесная — безъ музыки), между тѣмъ какъ музыка, въ безпрерывныхъ комбинаціяхъ голосовъ и оркестра, въ свою очередь, составляла бы одно связное поэтическое цѣлое въ такомъ родѣ, какъ, напримѣръ, Бетховенская симфонія. Здраво понимая законы драмы и законы музыки, никто не усумнится въ возможности такого идеала. Но осуществленіе этого идеала — труднѣйшая проблема, которую вполнѣ разрѣшить ни одному художнику еще никогда не удавалось, и врядъ ли удастся и самому Вагнеру, хотя онъ несравненно ближе всѣхъ другихъ подходитъ къ разрѣшенію идеальной задачи. Стремленіе къ равновѣсію въ оперѣ между музыкой и драматической ея канвой проснулись уже сто лѣтъ тому назадъ въ Глукѣ, и въ этомъ стремленіи «сознательномъ» (см. его предисловія къ операмъ) — все величіе Глука, перваго преобразователя оперы. Но онъ жилъ въ вѣкъ мадригальныхъ, миѳологическихъ оперъ, по образцу псевдоклассической трагедіи; это парализуетъ его либретто, какъ драмы. Онъ жилъ въ вѣкъ оперныхъ арій, въ рамкѣ тогдашнихъ менуэтовъ и гавотовъ; эти формы кандалами тяготѣютъ на всей глуковской музыкѣ, кромѣ речитативовъ.

Въ нихъ только онъ полный хозяинъ сцены, голосовъ и оркестра, и создалъ чудеса драматической правды, такъ же, какъ въ нѣкоторыхъ хорахъ, съ формою болѣе свободною и характерною. До симфонической «цѣльности» музыки, въ бетховенскомъ смыслѣ, во время Глука было еще слишкомъ далеко, и, слѣдовательно, не Глукъ виноватъ, что идеалы его болѣе чѣмъ на половину не осуществились. Музыка въ то время была еще слишкомъ неразработана въ своихъ средствахъ, слишкомъ незрѣла. Изъ преемниковъ Глука, велики по оперѣ заслуги Керубини, Мегюля, Спонтини, Обера, Мейербера; громадна геніальность такихъ музыкантовъ-творцовъ,

какъ Моцартъ, Россини, Веберъ и Глинка; но въ каждомъ изъ ихъ лучшихъ произведеній—безъ исключенія на каждомъ—тяготѣетъ условность, рутинная форменность опернаго дѣла, уводящая оперу болѣе или менѣе далеко въ сторону отъ искомаго идеала. Съ теченіемъ времени строгій глуковскій идеалъ даже сталъ болѣе и болѣе затериваться. Только въ Моцартѣ и Веберѣ, благодаря ихъ чрезвычайной даровитости и нѣмецкой честности, драматическая правда часто беретъ верхъ надъ всѣмъ прочимъ. Веберъ въ своей «Эвріантѣ» былъ даже весьма близокъ къ сознанію строгаго идеала, но вполнѣ это сознаніе, впервые послѣ Глука, явилось въ Рихардѣ Вагнерѣ. Въ этомъ полномъ сознаніи идеала музыкальной драмы, въ строгомъ воплощеніи музыкально-драматической мысли, безъ малѣйшихъ уступокъ чему бы то ни было, безъ малѣйшаго отклоненія въ сторону — вотъ въ чемъ Вагнерова реформа, вотъ въ чемъ неотъемлемое право его на великое имя на ряду съ Глукомъ, на ряду съ величайшими свѣтилами искусства. Имя Вагнера въ настоящую минуту еще запятнано смѣшнымъ прозвищемъ «музыканта будущности» (musicien de l'avenir, Zukunftsmusiker); имя Вагнера и въ настоящую минуту вызываетъ въ очень многихъ понятіе о какомъ-то чудакѣ, сумасбродѣ изъ нѣмцевъ, который придумалъ какія-то несбыточныя теоріи, чтобы перевернуть вверхъ дномъ всѣ законы искусства, и, въ видѣ подкрѣпленія своихъ химерическихъ затѣй, предлагаетъ свои, наполовину посредственныя, наполовину дико-нелѣпыя оперы. На дѣлѣ это совсѣмъ не такъ. Эстетическія мечтанія свои Вагнеръ высказывалъ въ двухъ сочиненіяхъ: «Das Kunstwerk der Zukunft»—утопія соединенія всѣхъ искусствъ къ одной цѣли: къ драмѣ, по образцу, древнеэллинской, и «Oper und Drama» — утопія полнаго равновѣсія между драматической задачей и музыкальнымъ ея воплощеніемъ.

Такъ болѣе и болѣе внѣдривалось въ публику прозвище Вагнера «музыканта будущности», хотя онъ разсчитываетъ на оцѣнку потомства нисколько не болѣе, какъ и всякій другой серьезный и мыслящій дѣятель. Такъ болѣе и болѣе разрасталось предубѣжденіе противъ Вагнера, какъ противъ теоретика, который напрасно себѣ затѣялъ писать оперы въ подкрѣпленіе своихъ теорій; тогда какъ, совсѣмъ наоборотъ, Вагнеръ самъ себя обвиняетъ, что напрасно пустилъ въ свѣтъ свои эстетическія мечтанія, необходимыя и дорогія ему самому, въ тотъ фазисъ его развитія, когда эти сочиненія писались. Такъ, наконецъ, сложились и установились въ публикѣ и въ критикахъ (!) совершенно превратныя и нелѣпыя понятія о Вагнерѣ, какъ нововводителѣ, реформаторѣ искусства. Ему стали приписывать ниспроверженіе всѣхъ музыкальныхъ законовъ отъ безсилія создать что-нибудь путное въ предѣлахъ этихъ законовъ. (Подобное же обвиненіе

обрушивалось и на послѣднія произведенія Бетховена). Напротивъ, Вагнеръ о такомъ опрокидываніи законовъ искусства и не помышлялъ. Получивъ богатѣйшее наслѣдіе музыкальныхъ формъ, сочетаній и красокъ отъ Бетховена, Вебера, Россини, Фр. Шуберта, Мендельсона, Берліоза, Мейербера, Вагнеръ разрабатывалъ матерьялъ искусства по-своему, пользуясь завоеваніями своихъ предшественниковъ (какъ и каждый изъ нихъ это дѣлалъ) и производя новое подъ вліяніемъ новой мысли.

2) Примѣнимъ теперь эти общіе выводы о Вагнеровой реформѣ къ его «Лоэнгрину». Всмотримся поближе въ сюжетъ, его планировку и его музыкальное воплощеніе. Но—именно для того, чтобъ показать въ чемъ именно прогрессъ искусства въ Вагнеровой музыкальной драмѣ,—позвольте мнѣ, касательно идеи и формы, привести вамъ въ память три, по всей справедливости, знаменитыя и образцовыя оперы, весьма знакомыя и петербургской публикѣ. Оспаривать всесвѣтную знаменитость Моцартова «Донъ-Жуана», Веберова «Фрейшюца», Россиніевскаго «Вильгельма Телля», навѣрное, никто не рѣшится. Согласимся прежде всего, что музыка въ этихъ трехъ произведеніяхъ сама по себѣ, съ отдѣльными нумерами — верхъ совершенства (хотя это справедливо только съ извѣстной точки и съ большими ограниченіями), и не будемъ вовсе входить въ разборъ или поясненіе всѣмъ извѣстныхъ красотъ, но примѣнимъ къ этимъ тремъ великимъ операмъ (каждая образцова въ своемъ родѣ) ту идеальную мѣрку совершенства, о которой уже была у насъ рѣчь при изложеніи вагнеровскаго идеала. Примѣнимъ требованіе: хорошей, интересной драмы со сплошнымъ ея, всецѣльнымъ музыкальнымъ воплощеніемъ къ «Донъ-Жуану», «Фрейшюцу» и «Теллю» и увидимъ тотчасъ насколько всѣ три оперы въ отношеніи идеала несостоятельны. Исходной точкой возьмемъ общее впечатлѣніе отъ сцены вмѣстѣ съ музыкой, безъ всякихъ предвзятыхъ убѣжденій.

Въ «Донъ-Жуанѣ» (1787) драматическая канва, взятая изъ испанскихъ легендъ, испанскаго, итальянскаго и мольеровскаго театра, весьма, сама по себѣ, музыкальна, одинъ изъ выгоднѣйшихъ сюжетовъ для музыкальной драмы, если бъ вмѣшательство «чуда» было мотивировано общею, фантастическою атмосферою, съ участіемъ монаховъ и т. д. Но либретто Да-Панте повернуто совершенно по выкройкѣ итальянскихъ комическихъ оперъ прошлаго вѣка, такъ что геніальная серьезность сцены дуэли, сцены на кладбищѣ и сцены статуи за ужиномъ рѣзко разноголоситъ со всѣмъ остальнымъ и придаетъ цѣлому оперы какой-то «слишкомъ наивный» характеръ — немножко въ родѣ кукольной комедіи. Что именно этотъ наивный характеръ не мѣшалъ и моцартовскому идеалу, свидѣтельствуетъ самый конецъ оперы (въ томъ видѣ, какъ она въ пар-

титурѣ, не на сценѣ). Послѣ того, какъ герой пьесы проваливается вмѣстѣ со статуей, Лепорелло остается на сценѣ, къ нему приходятъ всѣ остальные персонажи. Слуга Донъ-Жуана имъ разсказываетъ случай со страшной статуей; всѣ—довольно мягко и слабо—выражаютъ то ужасъ то сожалѣніе, а подъ конецъ хоромъ воспѣваютъ: «вотъ какая судьба постигаетъ злодѣевъ»! Мораль наивнѣе не выражается и на прописяхъ. Пропускъ этого финала (на всѣхъ сценахъ) и замѣна его — адомъ съ фейерверкомъ и прыгающими бѣсенятами, придаетъ оперѣ еще болѣе ярморочный колоритъ, а дѣла не поправляетъ. Въ числѣ дѣйствующихъ лицъ одно очень пострадало именно отъ «комической» концепціи всей оперы: покинутая Донъ-Жуаномъ жена его, Д. Эльвира. Она не возбуждаетъ ни слезъ ни смѣха и сообщаетъ всѣмъ ситуаціямъ, гдѣ участвуетъ, какую-то не то холодную, не то теплую температуру (une tiédeur), впрочемъ довольно любимую Моцартомъ вообще. Испанскаго народнаго колорита, испанской фантастической атмосферы (что было бы тутъ чрезвычайно умѣстно) — нѣтъ и въ поминѣ. Общее настроеніе выходитъ не комическое, но и не трагическое. Такъ себѣ, середка на половинѣ. Музыкальные номера арій, дуэты, терцеты большею частью образцовые, сами по себѣ хотя устарѣвшіе, всѣ съ совершенно опредѣленными концами, сшиты между собою на живую нитку—цѣпью рутинныхъ речитативовъ съ отрывистыми (несносными) аккордами клавецина, или (какъ у насъ теперь) віолончели. Только въ финалахъ каждаго акта ситуаціи чередуются подъ сплошную музыку. Отъ идеала — какъ видите — «Донъ-Жуанъ» (эта «опера изъ оперъ», по выраженію хвалителей) еще довольно далекъ. Въ Моцартову эпоху и не могло быть иначе.

Съ «Фрейшюцомъ» (1821) мы совсѣмъ въ другой эпохѣ опернаго развитія и на другой почвѣ — на почвѣ чисто-германскаго искусства, съ полнымъ сознательнымъ стремленіемъ къ драматической правдѣ и къ мѣстному колориту. Здѣсь открывается для музыки цѣлый новый міръ.

Либретто Кинда — изъ нѣмецкой народной сказки немножко ребяческаго характера, съ участіемъ чорта «au naturel», повернутой для музыки и для сцены довольно хорошо, хотя неопредѣленно; чудесная развязка натянута и слабовата. (Въ оригинальной сказкѣ, у Апеля, молодой охотникъ, знавшійся съ колдуномъ, седьмою изъ волшебныхъ пуль, направленною самимъ дьяволомъ, убиваетъ свою невѣсту. Такъ бы надо было и оставить, но кисло-сладкая сентиментальность была больше по вкусу нѣмецкимъ авторамъ 20-хъ годовъ. Трагическія развязки въ операхъ тогдашнихъ почти не встрѣчались. Все должно было оканчиваться благополучно: стали жить да поживать (мотивъ для радостнаго хора). Характеры—въ текстѣ едва намѣченные — у Вебера вышли типическимъ образомъ чисто-

германскими. Колоритъ вездѣ вѣренъ до мелочей и обаятельно прелестенъ. Пейзажная музыка «Волчьей долины» не имѣла и не имѣетъ себѣ соперницъ. Хоры чрезвычайно у мѣста, — въ музыкальной фактурѣ вездѣ истинный драматизмъ, простота и ничего рутиннаго. Къ идеалу все какъ нельзя болѣе близко, кромѣ одного, но жестокаго пункта. Вся опера выкроена по образцу тогдашнихъ нѣмецкихъ «Singspiel», т. е. сценическихъ представленій, веденыхъ прозою, съ участіемъ музыки отдѣльными эпизодами, въ видѣ куплетовъ, арій, дуэтовъ, небольшихъ терцетовъ и финаловъ. Эта выкройка тяготѣла надъ вдохновеніемъ Вебера и во многихъ мѣстахъ стѣсняла его.

Съ «В. Теллемъ», написаннымъ въ 1829 году для Парижа, мы отъ искренности, задушевности германскаго поэтическаго міра переносимся на арену блеска и великолѣпія сценическаго. Царство «эффектовъ во что бы то ни стало», и вмѣстѣ, царство рутины, самой тупой и самой упрямой. И на этой-то парижской, тлетворной для искусства почвѣ зародилась мысль воспользоваться однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ оперныхъ сюжетовъ въ мірѣ. Альпійская природа, съ ея прелестями и съ ея бурями, простота пастушескихъ нравовъ въ борьбѣ съ грубымъ военнымъ деспотизмомъ, героическіе характеры въ разныхъ коллизіяхъ, то энергическихъ то трогательныхъ,—финаломъ: освобожденіе цѣлаго народа отъ тиранскаго ига!— что можетъ быть лучше, богаче для канвы музыкальной драмы? И стоило только поближе держаться къ Шиллеровой пьесѣ, вышло бы чудесно! У самого Шиллера, напримѣръ, вся 2-я картина 4-го акта (когда Телль въ ущельи поджидаетъ Геслера) связана со свадебной музыкой и заключается пѣніемъ монаховъ надъ убитымъ ландфогтомъ,—сколько есть и другихъ моментовъ, вызвавшихъ музыку даже въ драмѣ! Но французскій академикъ Жуи совершенно испортилъ планъ Шиллеровой пьесы, выкроилъ изъ нея какую-то холодную риторическую болтовню, и надо было имѣть геніальность Россини, чтобы, несмотря на такое жалкое и напыщенное либретто, создать много сценъ превосходныхъ. Главнаго порока въ текстѣ не удалось и Россини замаскировать. Опера въ 4-хъ актахъ, но послѣ 2-го—половина публики уѣзжаетъ домой,—и хорошо дѣлаетъ, потому что въ двухъ остальныхъ нѣтъ ни одной сцены, которая могла бы сколько-нибудь сравниться со сценою заговора, во 2-мъ актѣ. Еще въ 3-мъ, благодаря волнующей зрителя сценѣ стрѣлянья въ яблоко, есть нѣкоторый интересъ, но въ 4-мъ уже ровно ничего нѣтъ, кромѣ декораціи бури (если она хорошо поставлена); заключительный хоръ вышелъ изъ рукъ вонъ слабымъ. Видно, что Россини не придавалъ этому хору ни малѣйшаго значенія, тогда какъ при истинно-серьезномъ поворотѣ музыкальной драмы этотъ ея вѣнецъ (освобожденіе Гельвеціи) имѣлъ бы силу необозримую,

всепобѣждающую. Во всей ея фактурѣ, независимо отъ проблесковъ геніальнѣйшаго таланта, замѣтно желаніе надавать французской публикѣ какъ можно побольше всякихъ эффектовъ; забота о характерахъ, о драматической правдѣ является случайно, или тоже какъ эффектъ; оттого опера, при такой счастливой канвѣ, вовсе не согрѣта внутреннимъ страстнымъ огнемъ и въ общемъ даетъ впечатлѣніе крайне холодное, несмотря на вѣрность швейцарскаго колорита и прелесть подробностей. То ли бы могло быть съ такимъ сюжетомъ! Опера ему вовсе не «адекватна», и въ этомъ ея приговоръ. Музыка эта, при всѣхъ ея красотахъ, приложена къ сюжету снаружи, писана по заказу, равнодушно, а не сама родилась изъ своей поэтической задачи, не энтузіазму къ этой задачѣ обязана своимъ рожденіемъ.

Мы видимъ, значитъ, что въ самыхъ знаменитыхъ операхъ въ свѣтѣ есть сильные недочеты въ отношеніи идеала музыкальной драмы. И недочеты эти происходятъ или отъ рутинныхъ пошлостей и нелѣпостей, тяготѣющихъ надъ опернымъ складомъ, вообще и въ подробностяхъ, или отъ не совсѣмъ правильнаго отношенія авторовъ къ избранному сюжету. Пусть всякая уступка рутинной условности, рутинной неправдѣ, нелѣпости будетъ устранена, постройка оперы останется въ прямой зависимости только отъ сюжета и его планировки и, слѣдовательно, будетъ вполнѣ осмыслена. Пусть драматическій вымыселъ и музыкальное его воплощеніе зародятся въ одной и той же головѣ, тогда, конечно, музыка будетъ вызвана самимъ сюжетомъ, неразрывно сольется съ нимъ, и вся концепція необходимо будетъ вѣрна и исполнена художественной правды. Вотъ, все это мы и находимъ въ музыкальныхъ драмахъ Вагнера, который всегда писалъ и пишетъ самъ свои либретто. Теперь, когда уже полное осмысленіе оперы совершилось, когда возможность совершеннаго отсутствія въ оперѣ рутинныхъ условностей показана,—быть можетъ, и не будетъ необходимости композиторамъ непремѣнно и во всѣхъ случаяхъ писать самому и либретто, но для Вагнера, для его реформаторскаго дѣла, эта совмѣстность драматурга и музыканта въ одномъ лицѣ было условіемъ непремѣннымъ. Иначе нельзя было сдѣлать того рѣшительнаго шага, котораго одного недоставало Веберу въ его «Эвріантѣ». Вагнеръ музыкально воспиталъ себя, главнѣйшимъ образомъ, на Бетховенѣ и на Веберѣ и является прямымъ продолжателемъ веберовскаго творчества (даже и въ названіи «романтическихъ операхъ»), только съ большею сознательностью, съ большею шириною, глубиною и серьезностью симфоническаго элемента, подъ вліяніемъ Бетховена и позднѣйшихъ творцовъ симфонической музыки. Перевѣсъ оркестровки передъ вокальною частью въ такомъ стилѣ разумѣется самъ собою, и по оркестровкѣ Вагнеръ опередилъ рѣшительно всѣхъ компози-

торовъ, что сознаютъ даже враги его. Типъ мелодіи чисто-германскаго рисунка, иногда не совсѣмъ красиваго (какъ и въ самомъ Бетховенѣ, и въ Веберѣ, и въ Фр. Шубертѣ, и въ Мендельсонѣ, и въ Р. Шуманѣ), здѣсь тоже одна изъ естественныхъ данныхъ. Роптать на «нѣмецкость» Вагнеровой музыки со всѣми хорошими и дурными качествами этой «нѣмецкости» то же, что нападать на Островскаго, напримѣръ, зачѣмъ онъ свои пьесы изъ русскаго быта пишетъ на русскомъ, а не на французскомъ языкѣ. Отыскивать и съ озлобленіемъ выставлять въ Вагнерѣ фамильное сходство то съ Веберомъ, то съ Шубертомъ, то съ Мендельсономъ, то съ Мейербероmъ то же, что роптать на какого-нибудь человѣка, зачѣмъ онъ лицомъ сильно похожъ на своего родного отца.

Начиная съ «Тангейзера», Вагнеръ въ выборѣ своихъ сюжетовъ не покидаетъ германской почвы и почти исключительно вращается въ мірѣ средневѣковыхъ германскихъ миѳовъ и легендъ, разработанныхъ миннезингерами. Оттого болѣе и болѣе впадаетъ въ отвлеченность.

Одинъ изъ этихъ миѳовъ: сказка о рыцарѣ лебедя, Лоэнгринѣ. Для спасенія оклеветанной княжны является невѣдомый лучезарный витязь; единоборствомъ со врагомъ княжны освобождаетъ ее и, полюбивъ ее, становится ея супругомъ—съ условіемъ, чтобы она никогда не спрашивала его: кто онъ и откуда; послѣ вопроса онъ долженъ будетъ съ нею навсегда разстаться. По навѣтамъ злой женщины, желающей погубить витязя, супруга его предлагаетъ ему роковой вопросъ въ первую же брачную ночь, и витязь, объявивъ всенародно, что онъ Лоэнгринъ, одинъ изъ рыцарей св. Граала, навсегда свою любимую жену покидаетъ. Жена не переживаетъ мгновенія разлуки. Средневѣковая рыцарская обстановка сказанія о Лоэнгринѣ въ неразрывной связи съ мистическимъ преданіемъ о божественной чашѣ св. Граала послужила для Вагнера богатымъ поэтическимъ грунтомъ всей картины. Характеры дѣйствующихъ лицъ обрисовывались очень просто (и совсѣмъ въ параллель къ Веберовой «Эвріантѣ»): свѣтлая чета любовниковъ—брабантская принцесса Эльза и рыцарь св. Граала Лоэнгринъ (въ «Эвріантѣ»—она сама и Адоларъ); затѣмъ, мрачная чета противниковъ Эльзы и Лоэнгрина: графъ Фридрихъ Тельрамундъ и коварная жена его Ортруда (въ «Эвріантѣ»—графъ Лизіартъ и Эглатина). Прибавочное и маловліятельное лицо—король Генрихъ Птицеловъ (и въ «Эвріантѣ» есть точно такой же полу-декораціонный король). Такъ какъ обвиненіе Эльзы въ убійствѣ брата ея, Готфрида, вызвало, по тогдашнимъ обычаямъ, Божій судъ единоборствомъ, то всѣ обряды этого суда (оглашеніе, трубные призывы) придаютъ прекрасный историческій колоритъ первому дѣйствію. Неожиданное появленіе блестящаго витязя въ челнокѣ, лебедемъ влекомымъ, общее радостное изумленіе—чрезвычайно счастливый моментъ для музыки и испол-

ненъ у Вагнера съ силою увлекательною. Хоры народа, подъ обаяніемъ отъ чуднаго появленія Лоэнгрина, вѣютъ прелестью какого-то сказочнаго міра. Торжественность Божьяго суда требовала (по историческимъ даннымъ) общей молитвы всѣхъ присутствующихъ при поединкѣ. Опять какой счастливый, славный музыкальный моментъ! Судъ, превращенный въ богослуженіе, съ королемъ во главѣ; и, дѣйствительно, въ музыкѣ Вагнера этотъ ensemble, начинающійся съ единичнаго голоса короля и длинною постепенностью возрастающій до громового взрыва всей массы голосовъ и оркестра, дѣйствуетъ поразительно, послѣ блеска, которымъ окончился первый актъ (побѣда Лоэнгрина надъ Тельрамундомъ). Отличною антитезою являются мрачныя краски длинной сцены Тельрамунда съ Ортрудой ночью, на паперти церковной, противъ оконъ дворца, гдѣ идетъ брачное пированье. Тутъ, въ оркестрѣ, рембрандтовскія тяжелыя тѣни и таинственные проблески. Ни у Вебера ни у Мейербера не было ничего подобнаго по колориту (эта сцена немножко утомительна, именно вслѣдствіе густоты своего демоническаго мрака); опять контрастомъ (какъ Алиса послѣ хора чертей) появляется Эльза на балконѣ. Сцена Эльзы и Ортруды подъ конецъ обращается въ весьма мелодическій дуэтъ. Доказательство, что Вагнеръ вовсе не избѣгаетъ такихъ моментовъ по принципу, но не особенно ищетъ ихъ. Они должны приходить въ планировкѣ сами собою. Вторая половина 2-го акта (утро въ Антверпенскомъ кремлѣ) занята воинственными хорами витязей, которыхъ «защитникъ Брабанта» долженъ вести на войну, и длиннымъ свадебнымъ шествіемъ Эльзы и ея свиты въ соборъ. Хоры блистательны и дышатъ свѣжестью. Музыка процессіи—одна изъ лучшихъ красотъ оперы. Сцена перерыва шествія Ортрудою, всенародно осыпающей Эльзу упреками и вселяющей въ Эльзу первыя сомнѣнія о супругѣ, по моему убѣжденію—неудачна, не представляетъ красотъ ни драматическихъ ни музыкальныхъ. Послѣдніе звуки 2-го акта — продолженіе прерваннаго шествія, вмѣстѣ съ аккордами органа изъ собора и фанфарами королевскихъ трубачей, опять великолѣпны. Третій актъ начинается блестящею шумною прелюдіею: пированіе витязей на свадьбѣ Эльзы и ея защитника; — потомъ контрастомъ: прелестный брачный хорикъ (эпиталамъ) въ германски-наивномъ и свѣтломъ характерѣ; затѣмъ, новобрачные наединѣ, душевная тревога Эльзы, нарастаніе звуковъ до рокового вопроса. Это, конечно, не итальянскій любовный дуэтъ и не декораціонно-раздражающая лунная ночь изъ «Фауста» Гуно. Общій тонъ мистическаго философствованія нѣсколько холодитъ эту сцену любви, но она все-таки прелестна и (при хорошемъ поэтическомъ исполненіи) дѣйствуетъ обаятельно. Врывается Тельрамундъ со своими приверженцами, но отъ руки Лоэнгрина падаетъ мертвый. Во 2-й картинѣ послѣдняго акта — опять какъ въ 1-мъ актѣ

на открытомъ берегу рѣки Шельды — сборъ витязей въ походъ (участіе трубныхъ звуковъ на сценѣ въ этой оперѣ немного пересолено, оттого желаемаго эффекта и не производитъ), король держитъ рѣчь къ войскамъ, но является «защитникъ Брабанта» и объявляетъ, что ему войско въ походъ вести нельзя; произноситъ обвиненіе Тельрамунда и Эльзы, и предъ лицомъ короля и народа объясняетъ, что онъ — рыцарь св. Граала, Лоэнгринъ. Этотъ разсказъ, проникнутый мистическою поэзіею, — одинъ изъ прелестнѣйшихъ и важнѣйшихъ моментовъ оперы. Затѣмъ — прощаніе съ Эльзою, появленія лебедя съ челнокомъ,—весьма нѣжно мотивированное превращеніе лебедя въ брата Эльзы, Готфрида (заколдованнаго въ лебедя Ортрудой),— смерть Ортруды,—отъѣздъ Лоэнгрина въ своемъ челнѣ, который влечется уже голубемъ св. Граала, и смерть Эльзы. Нагроможденіе событій въ одну короткую финальную сцену дѣлаетъ эту развязку не совсѣмъ ловкою и не эффектною въ концепціи и исполненіи. Но мы видѣли, что всѣ оперы первѣйшей знаменитости сильно хромаютъ въ отношеніи своихъ концовъ. Этому суждено выработаться впослѣдствіи. Противъ постройки «Лоэнгрина», какъ драмы, можно и еще весьма многое сказать—точно какъ и въ музыкѣ можно указать на излишнее преобладаніе речитативной, весьма однообразной мелодіи (напр., во всей первой половинѣ 1-го акта), на сухость и плоскость иныхъ мѣстъ и на многія неудачныя подробности, но—не въ этомъ дѣло. Дѣло Вагнера въ примѣненіи одной логически-проведенной поэтической мысли къ цѣлому зданію пьесы, задуманной не для арій, дуэтовъ и т. д., а для сплошного выраженія драмы музыкою въ оркестрѣ и въ голосахъ. Къ этому взгляду еще не скоро привыкнетъ какая бы то ни была публика (наша, быть можетъ, еще скорѣе германской, въ отношеніи самой сути дѣла). До этого надо додуматься, а публика въ этихъ вещахъ не очень-то любитъ думать. Такъ, напримѣръ, и первой прелюдіи (Vorspiel) слушатели еще не выучились придавать того значенія, которое далъ этимъ звукамъ авторъ. Это не просто-красивый «morceau de musique», звуки, подготовляющіе то, что услышимъ послѣ поднятія занавѣса; это—мистическая область св. Граала, откуда появляется Лоэнгринъ и куда опять уплываетъ — послѣ горя, имъ испытаннаго въ катастрофѣ драмы. Но безподобная мистическая прелюдія со своимъ эѳирнымъ колоритомъ—альфа и омега всего въ драмѣ, гдѣ на сценѣ или въ мысли другихъ лицъ появился Лоэнгринъ, въ своемъ свѣтломъ и вмѣстѣ таинственномъ величіи. Такъ въ монологѣ Эльзы, въ 1-мъ актѣ, передъ королемъ; такъ въ сценѣ прибытія Лоэнгрина, въ прощаньи его съ лебедемъ, и въ хорахъ; такъ въ сценѣ новобрачныхъ, такъ въ сценѣ разсказа — вездѣ одна и та же музыкальная мысль прелюдіи, развиваемая каждый разъ иначе, смотря по ситуаціи. Такимъ образомъ музыка пре-

людіи играетъ вовсе не ту роль, какъ, напр.: увертюра къ «Фрейшюцу» или увертюра къ «Тангейзеру»; тамъ—болѣе или менѣе лишній эскизъ будущей музыкальной драмы, эскизъ въ маломъ видѣ той картины, которая сейчасъ передъ нами откроется въ большомъ. Здѣсь—ингредіентъ самой драмы, одно изъ необходимыхъ условій ея существованія и развитія. Этотъ взглядъ на инструментальную прелюдію передъ музыкальной драмой еще съ большею консеквентностью проведенъ Вагнеромъ въ его «Тристанѣ», гдѣ вся драма со всѣми главными перипетіями рѣшительно вытекаетъ изъ единичной музыкальной идеи, вполнѣ изложенной въ прелюдіи. Геніальнѣйшая мысль эта: строить цѣлое, огромное музыкально-драматическое зданіе на одной главной темѣ, принадлежитъ прямо — Вагнеру.

КОНЕЦЪ.

СОДЕРЖАНІЕ

ПРАЗДНИКИ И БУДНИ ВЪ НАШЕЙ СОВМѢСТНОЙ ЖИЗНИ. 1
КАКЪ РОСЪ МОЙ СЫНЪ. ВОСПОМИНАНІЕ О В. А. СѢРОВѢ. . . . 155
А. Н. СѢРОВЪ. ИЗВЛЕЧЕНІЯ ИЗЪ КРИТИЧЕСКИХЪ СТАТЕЙ. . . . 225
Воспоминанія о Михаилѣ Ивановичѣ Глинкѣ 227
Русланъ и Русланисты 240
Александръ Сергѣевичъ Даргомыжскій 272
Отзывы А. Н. Сѣрова о муз. произведеніяхъ русской молодой школы въ 60-хъ годахъ. 280
Гекторъ Берліозъ 291
Францъ Листъ 314
Рихардъ Вагнеръ 333
«Лоэнгринъ» Рихарда Вагнера на русской оперной сценѣ (1868 г.) . 365

ИЛЛЮСТРАЦІИ:

В. А. Сѣровъ. Портретъ А. Н. Сѣрова.
А. Н. Сѣровъ. Автографъ.
А. Н. Сѣровъ (по фотографіи).
В. С. Сѣрова (по фотографіи).
В. А. Сѣровъ. Автопортретъ.
В. А. Сѣровъ въ 8-лѣтнемъ возрастѣ (по фотографіи).
В. А. Сѣровъ. Квартетъ. Рисунокъ.
В. А. Сѣровъ. Тришкинъ кафтанъ. Рисунокъ.
В. А. Сѣровъ. Портретъ В. С. Мамонтовой.
В. А. Сѣровъ. Портретъ П. П. Чистякова.

35

ЛСНКНИГОТОРГ
Р. 35 —
кв. № 27721/57

Л
10 3